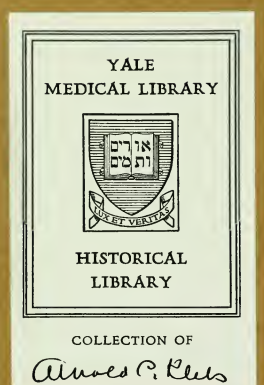






Die Miniaturen des Wiener Dioskurides.

Von

Dr. Ernst Diez.





1. Einleitung.

a) Herkunft und Datierung der Handschrift.

Die unter dem Namen „Wiener Dioskurides“ in der Wissenschaft bekannte Folio-Handschrift botanisch-medizinischen Inhalts befindet sich als Med. graec. 1[1] im Besitze der Wiener Hofbibliothek. Der Kodex ist 38 *cm* hoch und 33 *cm* breit. Die Buchdeckel bestehen aus mehr als centimeterdicken Holzplatten, die mit braunem Leder überzogen sind. Der Einband ist später verfertigt worden; man kann annehmen, dass die Handschrift, ihrer fürstlichen Widmung entsprechend, zuerst in einem prächtigeren Kleid erschienen sei. Davon später.

Der Kodex enthält 491 Pergamentblätter[2] und zwei leere Zusatzblätter, die noch neu aussehen, also jedenfalls später eingefügt wurden. Das Pergament ist an einzelnen Stellen sehr abgegriffen, kleine Stücke einzelner Blätter fehlen, andere sind in neuerer Zeit angestückelt. In Folgendem sei eine Uebersicht über den Inhalt der Handschrift gegeben:

F. 1*b* bis 7*b* Miniaturen;

F. 4*a* bis 7*a* eine später geschriebene Wiederholung des Inhaltsverzeichnisses;

F. 8*a* bis 10*b* das Inhaltsverzeichnis in Majuskeln, mit roter und schwarzer Tinte ausgeführt;

F. 10*b* bis 11*a* die Inschrift des Titelblattes wiederholt;

F. 11*b* bis 12*a* unbeschrieben;

F. 12*b* bis 387*a* die Pflanzenkunde (*περὶ ὕλης*) des Dioskurides;

F. 387*b* leer;

F. 388*a* bis 392*a* Anonymus, de viribus herbarum deo alicui consecratarum[3];

F. 391*b* Miniatur der *ἐναλία δρῦς* mit der Wassergottheit;

F. 393*a* bis 437*b* Paraphrase des Euteknius von Nikanders Theriaka;

---

[1] Nach Nessel; med. gr. 5 nach Lambecius-Kollar.

[2] Bezüglich der dabei mitgezählten Papierblätter F. 287—289 vgl. unten.

[3] Nach v. Premerstein ist der Text hgg. von M. Haupt, Opuscula II, p. 475—489.

F. 438*b* bis 459*b* Paraphrase des Euteknius von Nikanders Alexipharmaka;

F. 460*a* bis 473*a* Paraphrase des Euteknius von Oppians Halieutika (Buch IV und V);

F. 474*a* bis 485*b* Paraphrase des Euteknius von Oppians Ixeutika, womit die alte Handschrift aufhört. Zugebunden ist:

F. 486*a* bis 491*b* Fragment der Vita des hl. Antonius von Athanasius, aus einer anderen Handschrift des XI. Jahrhunderts stammend.

Die Pflanzenkunde des Dioskurides, sowie die Paraphrasen zu Nikander und Oppian sind von farbigen Pflanzen- und Tierminiaturen begleitet. Ausserdem sei noch erwähnt, dass zwischen F. 286 und 290 drei Papierblätter eingefügt sind, welche eine Abhandlung über die Mandragorawurzel enthalten. Die Aufschrift lautet: † *περὶ μανδραγόρα.* Die Abhandlung ist in kalligraphisch sorgfältiger Weise geschrieben und dürfte als eine Nachbildung einer archaischen Vorlage aus dem X. Jahrhundert im XV. Jahrhundert geschrieben und eingefügt worden sein. Am Schluss dieser Abhandlung befindet sich eine Zeichnung der Mandragorawurzel in Tinte. Endlich finden sich auf F. 1*a* zwei in griechischer Kursive des XV. Jahrhunderts geschriebene Aufsätze, deren einer Bemerkungen botanischen Inhalts gibt, die hier nicht erwähnt zu werden brauchen, während der andere folgenden Wortlaut hat:

Τὸ παρὸν βιβλίον, τὸν Διοσκουρίδην, παντάπασι παλαιωθέντα καὶ κινδυνεύοντα τελείως διαφθαρῆναι εὐστάχωσεν ὁ Χορτασμένος Ἰωάννης προτροπῇ καὶ ἐξόδω τοῦ τιμιωτάτου ἐν μοναχοῖς κυρίου Ναθαναήλ, νοσοκόμου τηνικαῦτα τυγχάνοντος ἐν τῷ ξενῶνι τοῦ Κράλη, ἔτους ϛϑιδ μηνὸς Ἰουλίου.

Daraus geht hervor, dass die Handschrift im Jahre 1406 von einem gewissen Johannes auf Kosten des unter den Mönchen hochverehrten Herrn Nathanael restauriert[1] worden ist. Von eben diesem Restaurator dürften vielleicht sämtliche späteren Aufschriften auf den Miniaturen herstammen, ebenso dürfte er es gewesen sein, der die Abhandlung über die Mandragora angesichts ihres Vorkommens in den Miniaturen und das Fragment des Athanasius rückwärts hinzugefügt hat. Was die Zusammenfügung der Handschrift anbelangt, so bildet die erste Lage einen Quaternio aus stärkerem Pergament. Die ersten sieben Blätter desselben enthalten die sieben einleitenden Miniaturen, das achte Blatt ist dagegen bis auf einen schmalen Rand herausgeschnitten. Unmittelbar darauf folgt, wie aus obiger Uebersicht hervorgeht, das Inhaltsverzeichnis, das bereits

---

[1] Dr. v. Premerstein übersetzt *εὐστάχωσεν* mit „hat gebunden“ (vgl. Wattenbach, Schriftwesen im Mittelalter, S. 387 mit A. 2).

der zweiten Pergamentlage angehört. Diese zweite Lage enthält nur vier, und zwar etwas dünnere Pergamentblätter, ist also mit Inhaltsverzeichnis und Titel (F. 8*a* bis 11*a*) gerade vollständig beschrieben. Dann folgt die dritte Lage mit der Pflanzenkunde des Dioskurides, die auf F. 12*b* beginnt. Diese und die folgenden Lagen enthalten durchschnittlich je 16 Blätter.

Aus der gegebenen Beschreibung gewinnt man folgendes Bild über die Anlage der Handschrift. Aus den Tatsachen, dass für die sieben einleitenden Miniaturen ein eigener Quaternio aus stärkerem Pergament verwendet wurde, dass ferner der Titel zu dem Werk des Dioskurides zweimal geschrieben ist, und dass endlich eine Abhandlung über die Mandragora, deren wunderbarer Heilkraft zwei Miniaturen gewidmet sind, in dem heutigen Manuskript gar nicht, wohl aber im Inhaltsverzeichnis F. 9*a* vorkommt[1] — aus diesen Tatsachen geht vielleicht hervor, dass die einleitenden Miniaturen eigens, und zwar ohne besondere Rücksicht auf das darauffolgende Manuskript angefertigt und sodann der Handschrift vorgeheftet wurden. In dem künstlerisch ausgestatteten Titelblatt wurde der Titel, mit dem die Handschrift ohnedies bereits versehen war, nochmals aufgenommen. Das achte Blatt des Quaternio blieb unbeschrieben und wurde später ausgeschnitten.

Aehnliches ergibt sich, damit auch darauf kurz hingewiesen sei, hinsichtlich der Pflanzenabbildungen der Handschrift. Darüber hat bereits M. Wellmann (Stettin) in den Abhandlungen der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen (phil.-histor. Cl.; Neue Folge B. 2, Nr. 1) in einem „Krateuas" betitelten Aufsatze gehandelt. Wellmann kommt darin aus hier nicht anzuführenden Gründen zu dem Resultat (S. 25 ff.), „dass die Pflanzenbilder das Gegebene waren, und dass der dioskurideische Text nach ihnen umgearbeitet worden sei". Es ist nur eine geringe Anzahl von Pflanzen illustriert worden, ferner „fällt ins Gewicht, dass mehrere der mit Abbildungen versehenen Pflanzen im Dioskurides vollständig fehlen, und dass ihre Beschreibungen aus anderen Quellen entlehnt werden mussten, die dann später in den Text des Dioskurides interpoliert worden sind". Es sei endlich noch gesagt, dass Wellmann nach Anführung anderer Gründe zu dem Schluss kommt, dass die Illustrationen des Konstantinopolitanus (unter welchen Rufnamen die Handschrift von den Philologen im Gegensatz zu

[1] Im Texte unter dem Buchstaben *M* ist der vom Restaurator mit $\overline{\varkappa\vartheta}$ (= 29) bezeichnete Quaternio (F. 226—230, also 5 Blätter), ebenso der nächste $\overline{\lambda}$ (F. 231—237, 6 Blätter) *unvollständig*; die im Inhaltsverzeichnisse angeführten Artikel *μανδραγόρας ἄρρεν* und *μ. θῆλυ* sind dabei mit anderen durch Verlust (oder wahrscheinlicher durch Herausschneiden) von Blättern verloren gegangen. (Premerstein.)

der zweiten Wiener Handschrift des Dioskurides, dem Neapolitanus citiert wird), auf eine Kopie der Illustrationen zu dem illustrierten ῥιζοτομικόν des Krateuas zurückgehe. — Die Pflanzenabbildungen sind auch mit arabischen Namen betitelt, was nahelegt, dass die Handschrift eine zeitlang in arabischen Händen gewesen sei, ein Schicksal, das übrigens den meisten im Orient entstandenen, profanen Handschriften wiederfahren ist. Z. B. begegnen wir der gleichen Erscheinung im Pariser Dioskurides Nr. 2179 (Bordier, Manuscrits grècs de la Bibliothèque nationale S. 92).

Ueber die Herkunft und Geschichte unserer Handschrift handelt Lambecius,[1] welcher im 7. Kapitel des II. Buches seines breitangelegten Kataloges der Wiener Handschriftensammlung eine umfangreiche Abhandlung über den Dioskurides bietet. Lambecius führt Augerius Gislenius Busbequius, den Gesandten des kaiserlichen Hofes, der im Jahre 1555 u. ff. in dieser Eigenschaft Reisen nach dem Orient zu machen hatte, als den Entdecker der Dioskurides-Handschrift an. Dies folgt aus einem Briefe des Busbequius, der zu Frankfurt a. M. am 16. Dezember 1562 geschrieben wurde (gedruckt zu Frankfurt 1595) und in welchem dieser mitteilt, dass er ungefähr 240 griechische Handschriften von Konstantinopel nach Venedig geschickt habe, damit sie von hier aus weiter nach Wien befördert würden. Eine Handschrift aber würdigt er besonderer Erwähnung: „Unum reliqui Constantinopoli decrepitae vetustatis, totum descriptum litera majuscula, Dioscuridem cum depictis plantarum figuris, in quo sunt pauca quaedam, ni fallor, Cratevae, libellus de avibus. Is est penes Judaeum, Hamonis, dum viveret, Suleimani Medici filium, quem ego emptum cupivissem, sed me deterruit pretium. Nam centum ducatis indicabatur; summa Caesarei non mei marsupij. Ego instare non desinam, donec Caesarem impulero, ut tam praeclarum Autorem ex illa servitute redimat. Est vetustatis injuria pessime habitus ita extrinsecus a vermibus corrosus, ut in via repertum, vix aliquis curet tollere". Der Kodex dürfte demnach, wie Lambecius meint, von Kaiser Maximilian II. erworben worden sein und kam so in die kaiserliche Bibliothek.

Die ältesten ausführlichen Besprechungen über den Wiener Dioskurides geben Lambecius[2] und Nessel[3] in ihren Kommentaren über die Handschriften der Wiener Hofbibliothek. Lambecius liefert eine sehr beachtenswerte, aus-

[1] In dem gleich zu zitierenden Werke.

[2] Petri Lambecii commentariorum bibl. c. vind. liber secundus. Wien 1669, S. 519—608; und liber sextus, S. 294—302. Ausgabe von Kollar II, col. 119 f.

[3] Daniel Nessel, Catalogus sive recensio specialis omnium codd. mss. Graec. etc. Wien 1690.

führliche Beschreibung der einzelnen Miniaturen und befasst sich besonders auch sehr eingehend mit dem Stammbaum der Juliana Anicia, die auf dem Dedikationsblatt abgebildet ist. (Er lässt unter anderem das Geschlecht der Habsburger aus ihr hervorgehen.) Wir werden des öfteren Gelegenheit haben, auf seine Ausführungen zurück zu kommen. Die sieben Miniaturen, welche den Kodex einleiten, ausserdem die Tierbilder, sowie das Bild der Wassergottheit sind bei Lambecius in allerdings unzuverlässigen Kupferstichen, und zwar in Originalgrösse wiedergegeben. Nessel bringt im Wesen nichts Neues. Eine Zusammenfassung der Beschreibung des Lambecius gibt Montfaucon[1] in seiner Paléographie grècque und eine zweite Fabricius[2] in seiner Bibliotheca graeca. Beide heben den grossen Wert der Handschrift hervor. Passeri publizierte das Dedikationsbild mit dem Bildnis der Juliana Anicia.[3]

Visconti[4] interessierte sich für die Handschrift vom ikonographischen Standpunkte und publizierte die beiden Aerztebilder, sowie das zweite Heuresisbild. Er gibt kurze Monographien über die vierzehn Aerzte und Naturforscher und tritt für ihren Bildnischarakter ein. Kürzere Abhandlungen über die Miniaturen unserer Handschrift bringen D'Agincourt,[5] Labarte[6] und Waagen.[7] Schnaase ferner würdigt die Miniaturen der Handschrift in seiner Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter (2. Aufl. 1869, I, 237 f.) durch eine kurze, treffliche Beschreibung und weist ihnen den richtigen Platz in der Entwicklungsgeschichte der Miniaturmalerei an, indem er hervorhebt, dass wir damit zum erstenmal auf eigentlich byzantinischen Boden übergetreten sind, was in technischer Beziehung aus der wiederholten Anwendung des Goldgrundes, in geistiger aus der Häufung allegorischer Figuren, in stilistischer aus dem Unterschiede im Faltenwurfe der Gewänder, welche Juliana und die Personifikationen tragen, hervorgehe. Am ausführlichsten hat sich bisher in kunstgeschichtlicher

[1] Montfaucon, Paléographie grècque liv. III, c. 2. S. 195 ff. (Paris 1708.)

[2] Fabricius, Bibliotheca graeca, nouv. edit. t. IV, S. 683 ff.

[3] Gori, Thesaurus vet. dipt. vol. IV Expositio in monum., S. 60, tab. 90.

[4] Iconographie grècque par E. Q. Visconti; tome I (Paris 1811); § 6, S. 289–314, und Taf. 34–36.

[5] D'Agincourt, Histoire de l'art depuis la decadence jusque à son renouvellment par les monuments (Paris 1826); drei Abb. auf pl. 28 des Tafelwerkes; Text in der ital. Ausgabe von 1829 im VI. B., S. 89–92.

[6] Labarte, Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la renaissance (Paris 1873); deux. edit. tome II, S. 163 u. 466. Farb. Tafel XLIII (des Dedikationsbildes).

[7] Waagen, Kunstdenkmäler in Wien, II.

Hinsicht Kondakoff[1] mit der Handschrift beschäftigt. Er fasst den Wiener Dioskurides, den Rossanensis, die Rabulashandschrift und den vatikanischen Kosmas unter den Titel des „goldenen Zeitalters der byzantinischen Miniaturenmalerei" zusammen, wobei allerdings der Begriff des Byzantinischen zu weit und unsicher genommen ist. Er stellt die Miniaturen als eine vollendete Probe der unter der Sonne von Byzanz wiedererstandenen antiken Kunst hin; verweist ferner auf das starke Hervortreten des koloristischen Elementes oft auf Kosten der Zeichnung und hebt das Losgehen auf Charakteristik hervor. Endlich macht er auf den neuen Stil, der in der Ornamentik zur Geltung käme, aufmerksam. Jedoch kommt auch er zu keinem klaren, befriedigenden Schluss, da ihm die Scheidung zwischen Hellenistisch und Orientalisch, die in den Miniaturen stark hervortritt und mit dem byzantinischen Element nicht ohneweiters vermengt werden darf, verborgen blieb. Kraus[2] polemisiert in ziemlich unglücklicher Weise gegen Kondakoff und will von einem byzantinischen Charakter der Miniaturen nichts wissen. Ausserdem findet man in den Handbüchern von Woltmann, Frantz, Kuhn, Venturi etc. mehr oder weniger kurze Erwähnungen der Miniaturen. Zuletzt hat darüber wohl J. J. Bernoulli[3] in seiner griechischen Ikonographie ausführlicher gehandelt. Bei dieser Gelegenheit wurden auch die beiden Aerztebilder und das zweite Heuresisbild zum erstenmale in würdiger Weise durch Lichtdrucktafeln reproduziert. Im Gegensatz zu Visconti ist für Bernoulli der Bildnischarakter der einzelnen Aerzte und Naturforscher nicht überzeugend. Wir kommen auf seine Ausführungen noch eingehend zurück. Endlich bietet Rudolf Beer (Wien) in seinem Aufsatze „Die Miniaturenausstellung der k. k. Hofbibliothek I" (Kunst und Kunsthandwerk, V, 5) eine entsprechende Würdigung der Handschrift.

Ein paläographisches Faksimile aus dem Wiener Dioskurides findet sich in der Palaeographical society (I series, parts XI, t. 177).[4]

---

[1] Kondakoff, Histoire de l'art Byzantin considéré principalement dans les miniatures; ed. franc. par Trawinski, 2 Bde.; Paris 1891; S. 107—111.

[2] F. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, I, 2, S. 460 f.

[3] J. J. Bernoulli, Griechische Ikonographie mit Ausschluss Alexanders und der Diadochen, II, S. 214—223.

[4] The palaeographical society; facsimiles of ancient manuscripts etc.; edited by E. A. Bond and E. M. Thompson, London. — Die gegebene Literaturübersicht erhebt nicht den Anspruch auf völlige Lückenlosigkeit. Es existieren ausserdem noch eine grössere Anzahl von Erwähnungen der Miniaturen von verschiedenen Gesichtspunkten, teilweise mit schlechten Abbildungen versehen. Doch wäre eine vollständige Aufzählung belanglos.

Der auf dem Dedikationsblatt durch die acht in Kreisform gestellten Buchstaben sich ergebende Name *ΙΟΥΛΙΑΝΑ* hat bereits Lambecius darauf gebracht, die in der Mitte des Bildes thronende Frau als Juliana Anicia, die Tochter des Senators Flavius Anicius Olybrius, der im Jahre 472 für kurze Zeit Kaiser des Westens gewesen, und der Placidia, einer Tochter Valentinians III. zu erkennen. Die gesamte seither erschienene Literatur hat denn auch diese Annahme für unumstössliche Gewissheit genommen, obwohl ihr ohne weiteren Beweis nur eine — allerdings hohe — Wahrscheinlichkeit innewohnte. Die Richtigkeit dieser Annahme konnte jedoch erst jetzt unumstösslich festgestellt werden, nachdem es durch sorgfältiges Studium der Originalminiatur gelungen ist, eine teilweise Entzifferung der auf den schwarzen Innenrändern des durch zwei Quadrate gebildeten inneren Achtecks zu bewerkstelligen, ein Versuch, der meines Wissens noch nicht gemacht worden ist. Die Buchstaben sind in Weiss aufgesetzt; jedoch ist die Farbe an vielen Stellen abgesprungen oder verblasst, wo sie deutlicher hervortritt, scheint sie später — wohl nicht immer richtig — erneuert worden zu sein. Jedem der in die Zwickel gesetzten grossen, chrysographen Buchstaben des Namens *ΙΟΥΛΙΑΝΑ* entspricht eine Schriftzeile, die mit ebendemselben Buchstaben beginnt; das Ganze ist also ein achtzeiliges Akrostichon in zum Teil akzentuierenden Versen, die nach dem Schema vierfüssiger Jamben gebaut sind, auf den Namen Juliana.

Dr. A. v. Premerstein, der eben eine grössere Arbeit über das Julianabild für das Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses abgeschlossen hat, teilt mir freundlich den Wortlaut seiner Lesung und Ergänzung der Verse mit:

Ἰοῦ· δοξαισ ◡ — ◡ —
[*Ὀ*]*νωρ*[*ᾶ*]*τ*[*οι?*] *ἀ*[*γα*]*θ*[*αῖ*]*ς π*[*άσαις*]
Ὑμνοῦσιν κ(*αὶ*) *δο*[*ξά*]*ζου*[*σιν*].
Λαλ(*ῆ*)*σαι γὰρ εἰς πᾶσα*[*ν*] *γῆν* ·
5 [*Ἴ*]*ησ' ἡ μεγαλοψυχία*
Ἀνικήω[*ν*], *ὧν γένος πέλεις,*
Να[*ὸν*] *γὰρ κυρίου ἤγι*[*ρ*]*ας* (= *ἤγειρας*)
Ἄνω [*προυκβ*]*άντα καὶ καλῶς.*

Aus dem Akrostichon können wir mit Sicherheit zum mindesten entnehmen, dass darin die Juliana aus dem Geschlecht der Anikier besungen wird (Z. 6), und dass, wie aus den teilweise ergänzten Worten *Ὀνωρᾶτοι* (Z. 2) und *ναόν* (Z. 7) hervorgeht, höchstwahrscheinlich auf die Kirche hingedeutet wird, welche Juliana

tatsächlich in dem ἐν τοῖς Ὀνωράτοις genannten Stadtteil von Konstantinopel erbaut hat (vor 512/3). Wir wissen von Juliana, dass sie die Gemahlin des Areobindus war, eines byzantinischen Vornehmen, der einmal zum Gegenkaiser des Anastasius Dikoros in Konstantinopel ausgerufen wurde und infolgedessen die Flucht ergriff.[1] Den verschiedenen Berichten zufolge fällt das Leben der Juliana in die Regierungszeit der drei Kaiser Anastasius Dikoros (491 bis 518), Justinus I. (518 bis 527) und Justinian (527 bis 565). Der Chronograph Theophanes[2] berichtet von ihr, dass sie beim Konzil von Chalcedon für die orthodoxe Kirche eingetreten sei, bekannt ist auch ein Brief von ihr an den Papst Hormisdas vom Jahre 519, in welchem sie ihn bittet, er möge die Gesandten, die er zur Befestigung des orthodoxen Glaubens nach Konstantinopel geschickt habe, nicht vorzeitig zurückberufen. Endlich erzählt der Bischof Gregor von Tours von einer Juliana, und meint wohl zweifelsohne auch Juliana Anicia. Er berichtet in seiner Märtyrergeschichte,[3] dass in Konstantinopel besonders der hl. Polyeuktos verehrt werde. Dieser war durch seine grosse Tugendhaftigkeit so sehr berühmt geworden, dass er selbst auf Verbrecher einen eigentümlichen, moralischen Zwang ausübte, so dass diese, in seine Kirche geführt, sofort Farbe bekannten. „Das Gewölbe dieser Basilika überzog eine gewisse Juliana, eine Matrone dieser Stadt, mit dem reinsten Golde auf folgende Weise.“ Nun folgt eine ausführliche Erzählung, dass Justinian von ihrem Reichtum hörte, zu ihr ging, um sich Geld zu „borgen“, von ihr aber überlistet wurde, indem sie fast ihr ganzes Vermögen heimlich dazu verwendete, die Kirche des Polyeuktos in oben genannter Weise auszuschmücken. Als der Monarch kam, um ihre Schätze zu holen, führte Juliana ihn in die genannte Kirche und zeigte ihm die goldene Decke: „Beliebe den Raum dieses Gebäudes zu besichtigen, glorreicher Herrscher, und wisse hiemit, dass in diesem Werk mein Hab und Gut enthalten ist. Du kannst damit machen, was du willst; lasse es hinwegtragen; ich werde nichts dagegen tun“. Justinian war ebenso erstaunt über die Pracht, als beschämt über seine Habgier und wollte sich, Juliana mit Lob überschüttend, entfernen. Diese aber gab ihm einen kostbaren Ring als Andenken mit, „damit er nicht ohne Geschenk fortgehe“.[4]

---

[1] Chronicon paschale rec. Dindorf; Bonn 1832; Vol. I, p. 610.

[2] Vgl. Theophanis chronographia rec. C. de Boor I, p. 157 f.

[3] S. Gregorii episc. Turonensis libri de gloria martyrum cap. 113; nach Lambecius.

[4] Diese historischen Berichte aus dem Leben der Juliana hat bereits Lambecius in seinem Kommentar zusammengestellt. Ausführlicheres darüber wird man in dem zitierten Artikel von Dr. v. Premerstein finden.

Aus der Dedikations-Darstellung der thronenden Juliana, welcher ein Genius ein Buch hinaufreicht, geht mit Evidenz hervor, dass die Handschrift eben für Juliana Anicia verfertigt wurde — wahrscheinlich auf ihre Bestellung hin. Damit ist auch eine annähernd bestimmte Datierung der Handschrift gegeben: Sie dürfte im ersten Viertel des *sechsten* Jahrhunderts, und zwar in Konstantinopel entstanden sein. Möglicherweise auch erst nach 527. Jedenfalls darf man aber nicht viel weiter hinuntergehen, da kaum anzunehmen ist, dass Juliana noch eine grössere Anzahl der Regierungsjahre Justinians erlebt hat. Wir besitzen somit in dem Miniaturenzyklus ein Kunstdenkmal unmittelbar vorjustinianischer oder der ersten justinianischen Zeit. Diese durch die historischen Tatsachen gegebene Datierung stimmt, wie wir sehen werden, mit der aus dem Stilcharakter resultierenden überein.

b) Historisches zu den vierzehn Aerzten und der Mandragora.

Die zweite und dritte der sieben einleitenden Miniaturen geben je eine Versammlung von sieben Aerzten und Naturforschern. In der ersten Gruppe sieht man den Kentauren Chiron umgeben von sechs Berufsgenossen: Machaon, Nigros, Pamphilos, Herakleides, Xenokrates und Mantias.

Chiron, „der gerechteste der Kentauren,“ wie ihn Homer (Il. XI, 832) nennt, „der grosse Weise, erfahren eben so sehr in der Musik, wie in der Pflege der Gerechtigkeit und in der Arzneikunst“, wie Pseudo-Plutarch (de mus. 40) sich ausdrückt, ist aus der antiken Sage zur Genüge bekannt. Er bildet den Uebergang aus der vorgeschichtlichen in die historische Zeit der medizinischen Wissenschaft und hat in dieser Eigenschaft hier einen wohlverdienten Ehrenplatz erhalten.

Machaon, der Sohn des Asklepios und Bruder des Podalirios, begleitete die Griechen nach Troja, woselbst er sich als Wundarzt hervortat (Il. IV, 218) und starb. Dass er allein und nicht auch sein Bruder Podalirios in die Versammlung aufgenommen ist, erklärt Bernoulli daraus, dass er allein tätig bei Homer auftritt.

Pamphilos dürfte der von Galen als Verfasser eines „Tractatus de herbis“ erwähnte Arzt und Botaniker sein. (Galen de simplicium medicam. temperamentis lib. VI, prooemium c. XI.) [Hirsch IV, 473.[1]]

---

[1] Biographisches Lexikon der hervorragenden Aerzte aller Zeiten und Völker. Herausgegeben von Dr. Aug. Hirsch, Prof. d. Med. zu Berlin. Wien und Leipzig 1885.

Xenokrates von Aphrodisias lebte im I. Jahrhundert n. Chr., und ist ein Hauptrepräsentant jener halb abergläubischen, halb schwindelhaften Polypharmacie seines Zeitalters, mit Uebergang zur Anwendung ekelhafter Mittel. Eine Schrift von ihm (*περὶ τῆς ἀπ' ἐνυδρῶν τροφῆς*) ist erhalten und mehrfach ediert. Sein Buch *περὶ τῆς ἀπὸ τῶν ζῴων τροφῆς* kennen wir durch die Erwähnung bei Galen. Die vielfache Anwendung von Stoffen aus dem Menschen rügt der Pergamener. (Hirsch VI, 1041.)

Sextius Niger, ein Schüler des Asklepiades von Prusa, wird von Galen neben Dioskurides, Herakleides und anderen zu den bedeutendsten Pharmakologen des Altertums gezählt. Er lebte in der Mitte des I. Jahrhunderts n. Chr. und ist der Verfasser eines unter dem Titel: *περὶ ὕλης* bekannten Sammelwerkes über die einfachen Arzneien, das wahrscheinlich von Dioskurides, jedenfalls von Plinius benützt wurde. (Hirsch IV, 373.)

Herakleides von Tarent, „zuerst Schüler des Mantias, später das Haupt der Empiriker (um 100 v. Chr.) wahrscheinlich in Alexandreia". (Bernoulli, Gr. Ik. II, 216.)

Mantias, der Schüler des berühmten alexandrinischen Arztes Herophilos (II. Jahrhundert v. Chr.), ist Verfasser eines während des Altertums und Mittelalters hochgeschätzten Lehrbuches der Heilmittellehre. Zumal Galen erwähnt seine Leistungen mit Anerkennung. (Hirsch IV, 120.)

Die zweite Gruppe der Aerzte besteht aus Galen, der hier den ersten Platz einnimmt, Krateuas, Apollonios, Andreas, Dioskurides, Nikander und Rufos.

Claudius Galenus, der grösste Arzt und gleichzeitig einer der literarisch fruchtbarsten Schriftsteller des Altertums, wurde in Pergamon im Jahre 131 n. Chr. geboren. Er studierte in mehreren grossen Städten. Im 28. Jahre wurde er Arzt an der Gladiatorenschule zu Pergamon. Schliesslich wirkte er unter Marc Aurel als Arzt in Rom am kaiserlichen Hof. Er starb bald nach 200 n. Chr. Von Galen existieren eine Menge wissenschaftlicher Werke. (Gesamtausgabe von Kühn, Leipzig 1821—33, in 20 Bdn.; Hirsch IV, 477.)

Krateuas, Leibarzt Mithridates VI. Eupator, schrieb ein Werk, das *Ῥιζοτομικόν* (Wurzel- oder Kräuterbuch), das wahrscheinlich aus drei Büchern bestand. Dasselbe ist nicht zu verwechseln mit dem illustrierten Herbarium des Krateuas, das Plinius in seiner Naturgeschichte (XXV, 8) erwähnt, und auf welches, wie bereits oben (S. 5 f.) hingedeutet, die Pflanzenabbildungen des Dioskurides wahrscheinlich zurückgehen. (Wellmann, Krateuas a. a. O.)

Apollonios ist unbärtig gegeben, „daher nach Visconti der von Galen erwähnte Arzt von Memphis aus der zweiten Hälfte des III. Jahrhunderts v. Chr.

Indes werden wir die ägyptische Sitte des Rasierens nicht ohne weiteres auf die daselbst lebenden Griechen ausdehnen dürfen, wie umgekehrt in römischer Zeit sich auch andere Griechen rasierten. Es können noch verschiedene Aerzte dieses Namens für unsere Figur in Betracht kommen, z. B. der Herophileer Apollonios Mys, der am Ende des letzten Jahrhunderts v. Chr. in Alexandreia wirkte, oder Apollonios von Pergamon, dessen Lebenszeit etwa an den Anfang des II. Jahrhunderts n. Chr. zu setzen ist". (Bernoulli, Gr. Ik. 217 f.)

Andreas ist „ohne Zweifel der diesen Namen führende Leibarzt Ptolemäus IV. Philopator von Aegypten (222 bis 204). Er begleitete bekanntlich seinen Herrn in den Krieg gegen Antiochos III., wo er von dem Aetoler Theodoros bei Raphia statt des Königs ermordet wurde (217). Die ärztliche Kunst scheint von ihm nicht ohne eine gewisse Charlatanerie geübt worden zu sein". (Bernoulli, S. 218.)

Pedanius Dioskurides aus Anazarbus in Kilikien ist einer der bedeutendsten Botaniker und Pharmakologen des Altertums. Er lebte unter Nero und Vespasian als ein Zeitgenosse des älteren Plinius, der an vielen Stellen seiner Naturgeschichte in so auffallender Weise mit Dioskurides übereinstimmt, dass man eine Benützung des einen durch den anderen annehmen zu müssen glaubte. Doch erklärt sich diese Erscheinung vielleicht daraus, dass beide den gleichen Quellen (Jollas von Bithynien, Herakleides von Tarent, Krateuas, Andreas, Julius Bassus, Petronius, Sextus Niger und Diodotos) gefolgt sind. Von den Lebensumständen des Dioskurides ist weiter nichts bekannt, als dass er in seiner dienstlichen Stellung im römischen Heer, wahrscheinlich als Militärarzt, viele Länder zu sehen Gelegenheit hatte, so dass er die von ihm beschriebenen Pflanzen wohl grösstenteils aus eigener Anschauung kannte. Sein Werk, das aus fünf Büchern besteht, führt den Titel: *περὶ ὕλης* und ist einem nicht näher bekannten Arzte Areios, dem Günstling des Laecanius Bassus, der im Jahre 64 Konsul war und unter Vespasian am Karbunkel starb (circa 77 p. Chr. n.), gewidmet. Es handelt im ersten Buch von den Aromen, Oelen, Salben, Bäumen und den von ihnen herrührenden Säften (*ὀποί*), Harzen (*δάκρυα*) und Früchten; im zweiten von den Tieren, dem Honig, der Milch, dem Fett, ferner von den Getreidearten und Gemüsen, von Lauch, Zwiebeln und Senf; im dritten und vierten von den Wurzeln, den aus denselben bereiteten Säften (*χυλίσματα*), Kräutern und Samen; im fünften vom Weinstock, den Weinen und Mineralien. Dioskurides Werk war nach Galenos Urteil das vollständigste in seiner Art und genoss das ganze Mittelalter hindurch diesen wohlverdienten Ruf. „Eine methodische Anordnung und eine das Auffinden erleichternde, vor Verwechslung

sichere Beschreibung" der Pflanzen sind seine Hauptvorzüge. Ausserdem werden dem Dioskurides noch folgende Werke zugeschrieben:

a) περὶ δηλητερίων φαρμάκων καὶ τῆς αὐτῶν προφυλακῆς καὶ θεραπείας (über Gifte und Gegengifte);

b) περὶ ἰοβόλων (über den Biss giftiger Tiere);

c) περὶ εὐποριστων (über Hausmittel) in zwei Büchern.

Von diesen werden die beiden ersten allgemein für unecht gehalten, das dritte dagegen von Meyer[1] dem Dioskurides selbst zugeschrieben. (vgl. Hirsch II, 189.)

Nikander aus Kolophon lebte vom Anfang des II. Jahrhunderts v. Chr. bis unter Attalos III. (138 bis 133 v. Chr.). „Er erscheint in der Gesellschaft der Mediziner mit Bezug auf seine noch erhaltenen Θηρίακα (958 Hexameter) und Ἀλεξιφάρμακα, in welchen er die Mittel gegen den Biss giftiger Tiere und gegen die Vergiftung durch Pflanzen etc. behandelt". (Bernoulli, S. 218.) Diese beiden Werke von ihm sind in Form der Paraphrasen des Euteknius unserer Handschrift einverleibt. (s. S. 3.) Bekanntlich enthält die Pariser Nationalbibliothek eine reich illustrierte Handschrift von Nikanders Theriaka aus dem XI. Jahrhundert, die auf einer alten Vorlage fusst. (Gazette archéologique 1875, p. 69 ff.)

Rouphos aus Ephesus, einer der bedeutendsten alexandrinischen Aerzte aus der nachchristlichen Periode, wahrscheinlich zu Zeiten Trajans lebend, ist der Verfasser zahlreicher, im Altertum hochgeschätzter medizinischer Schriften, von denen jedoch die meisten verloren gegangen, einige unvollständig, andere nur in Fragmenten bei späteren Autoren (besonders bei Oribasius) erhalten sind. Der Text unserer Handschrift von F. 388*a* bis 392*a* „de viribus herbarum deo alicui consecratarum" (s. S. 3) geht möglicherweise auf Rouphos zurück. (vgl. Hirsch V, 118.)

Dass gerade Dioskurides, Nikander und Rouphos, aus deren Werken die Handschrift zusammengesetzt ist, auf der Miniatur nebeneinander sitzend gegeben sind, ist auffallend, dürfte jedoch auf Zufall beruhen. Ich füge zum Schluss noch die chronologische Anordnung der Aerzte mit Ausnahme der beiden sagenhaften Persönlichkeiten Chiron und Machaon an, wie sie von Bernoulli (S. 218 f.) zusammengestellt wurde:

(Apollonios von Memphis, zweite Hälfte des III. Jahrhunderts v. Chr.)

Andreas, starb 217 v. Chr.

Nikander und Mantias, Mitte des II. Jahrhunderts v. Chr.

---

[1] Meyer, Geschichte der Botanik, II. Bd., S. 96 ff.

Herakleides, Schüler des Mantias, Ende des II. Jahrhunderts v. Chr.

Krateuas, erste Hälfte des letzten Jahrhunderts der Republik.

Sextius Niger, Ende der Republik.

Dioskurides von Anazarba, Mitte des I. Jahrhunderts n. Chr.

Xenokrates, Ende des I. Jahrhunderts n. Chr.

Apollonios von Pergamon (?), Anfang des II. Jahrhunderts n. Chr.

Rouphos unter Trajan.

Pamphilos, kurz vor Galen.

Galen, 130 bis circa 201.

Daraus ergibt sich als Terminus post quem für jede Art von Datierung das Jahr 200 n. Chr. etwa.

Anmerkung: Zur genaueren Orientierung über die Aerzte können noch dienen *E. Meyers* Geschichte der Botaniker, Königsberg 1855, 4 Bde., und Sprengels Versuch einer pragmatischen Geschichte der Arzneikunde.

c) Ueber die Mandragora.

Auf zweien der Titelminiaturen spielt eine Wunderpflanze, die Mandragora, eine grosse Rolle. Sie wird im Bilde von Dioskurides entdeckt, ihre Wirkung wird durch den sterbenden Hund angedeutet, sie wird ferner abgezeichnet und beschrieben. Es hat daher für uns ein Interesse über diese eigentümliche Pflanze Näheres zu erfahren. Dioskurides schreibt in seinem *Περὶ ὕλης ἰατρικῆς βιβλίον*[1] im 76. Kapitel des vierten Buches darüber. Seiner wissenschaftlichen Art zu arbeiten gemäss, führt er jedoch die Sagen, die sich an diese Pflanze knüpfen, nicht an; er empfiehlt sie lediglich zu allen möglichen Zwecken. Auch erwähnt er, dass Pythagoras die Wurzel *ἀνθρωπόμορφος* nennt, was auf die charakteristische, menschenähnliche Wurzelgestalt hinweist. Plinius schreibt darüber im l. XXV cap. 94 seiner hist. nat. und sagt unter anderem, das Ausgraben müsse geschehen, nachdem man sich überzeugt habe, dass kein Wind herrsche und nachdem man, das Gesicht gegen Westen gerichtet, mit einem Schwert drei Kreise gezogen habe. Den für uns interessantesten Bericht gibt Josephus Flavius.[2] Er erzählt, dass in dem Tal, von welchem der Staat Machaerus im Norden umgeben wird, sich ein Ort Baaras befinde, wo eine Wurzel desselben Namens wächst, welche einer Flamme an Farbe gleicht, gegen Abend mit einem glänzenden Licht leuchtet und denjenigen, welche sich ihr nähern und sie ausreissen wollen, dies schwer

[1] Ausgabe von C. Sprengel. Leipzig 1829. cap. 76. IV. B.

[2] l. 7 c. 23 de bello Judaico; nach Lambecius.

macht, indem sie solange zurückflieht, bis irgend wer weiblichen Urin oder Menstruationsblut über sie gegossen hat. Und auch dann noch ist, wenn sie jemand berührt, diesem der Tod sicher, er lasse denn die Wurzel von der Hand herabhängen. Sie wird übrigens auch in anderer Weise sicher angegriffen, z. B. folgendermassen: Man gräbt rund herum die Erde aus, so dass nur um die Wurzel etwas übrig bleibt. Hierauf bindet man einen Hund an, der die Wurzel dadurch, dass er wegzulaufen strebt, ausreisst; der Hund stirbt allerdings sogleich, gleichsam an Stelle dessen, der die Wurzel ausgegraben hat. Es ist der Mühe wert, das Kraut zu graben, denn es hat die Kraft, böse Geister, wenn sie auch nur in die Nähe Besessener gebracht werden, zu vertreiben.

Die in unserer Miniatur unterhalb des Rahmens stehenden, wohl von dem Restaurator hingesetzten Worte *Κύων ἀνάσπων τὸν μανδραγόραν ἔπειτ᾽ ἀποδνήσκων*, deuten darauf hin, dass die Darstellung seit jeher in diesem oder einem ganz ähnlichen Sinne gedeutet worden ist. Der Hund trägt ein Halsband, was vielleicht darauf weist, dass er angebunden war.

Uebrigens ist die Mandragora eine auch heute in der Botanik bekannte Pflanze.[1] Es bestehen zwei Arten derselben, ganz wie Dioskurides und Plinius berichten, auch wird die Wurzel der M. officinarum in menschliche Form geschnitten und angekleidet als Alraun, Alraunmännchen für Zauberzwecke verwendet. Die Wurzel hat eben seit jeher in der Hexenküche eine grosse Rolle gespielt.

---

[1] Suerssen, Handb. d. syst. Bot. m. bes. Berücks. der Arzneipflanzen.

2. Beschreibung der Miniaturen.

Das Zierblatt (Pfau).

(Fol. 1*b*.)

Das Blatt ist an den Rändern stark beschädigt, das obere Drittel wurde entfernt und durch ein neues Stück ersetzt. Ueberdies sind aus dem erhaltenen Teil des Blattes Stücke herausgeschnitten. Dargestellt ist ein Pfau mit entfaltetem Federrad, dessen oberer Teil mit dem Blattstück weggefallen ist. Der Vogel ist in Schreitstellung nach rechts gegeben und der Kopf zurückgewendet. Möglicherweise soll dadurch, wie durch die starke Rundung von Brust und Bauch die notorische Eitelkeit des Tieres betont werden. Die Beine sind zu hoch geraten. Die Farbe des Körpers ist dunkelblau, ebenso die Stiele der Federn, während die kleinen Federchen einen rosafarbigen Ton haben. Die grossen Augen der Federn sind golden mit blauem Fleck in der Mitte. Wie weit sich der Maler an ein etwaiges Naturmodell, wie weit an das nächstbeste Beispiel der Kunst — Pfauen wurden häufig dargestellt — gehalten hat, wage ich nicht zu entscheiden. Abgesehen von einigen Ungenauigkeiten in der Farbennachahmung, sowie in den Formen macht das Tier nicht gerade einen steifen, unnatürlichen Eindruck.

Die beiden Aerztebilder.

Auf jedem der beiden Blätter sind je sieben durch die nebenstehenden Namen als Aerzte, Botaniker und Naturforscher gekennzeichnete Männer dargestellt. Die Blätter haben Goldgrund, von dem jedoch nicht mehr viel wahrzunehmen ist. Die Aerzte — der Kürze halber sei ein- für allemal dieses Schlagwort eingeführt — sind auf den Miniaturen zu zwei Gruppen zusammen geordnet. Der Art der Einführung nach muss man annehmen, dass sie der Maler in naiver Weise auf dem Boden herumsitzend geben wollte. Als Unterlagen dienen Steinblöcke (wie am Original deutlich zu sehen ist), nur Chiron sitzt auf blosser Erde und Galen hat einen Stuhl bekommen.

A. Die Chirongruppe.[1]

(Fol. 2*b*.)

Chiron (*Χείρων ὁ ἱπποκένταυρος*[2]), der heilwirkende Kentaur, ist mit eingezogenen Hinter- und ausgestreckten Vorderbeinen schief in die Bildfläche hineinsitzend gegeben. Er hält mit der Linken einen Mörser und mit der Rechten den dazugehörenden Stössel (am Original noch deutlich wahrnehmbar). Um die Schultern ist ein weisses zottiges Tierfell gebunden. Der stark verblasste Kopf lässt noch halb barbarische Züge erraten. Die Farbe des menschlichen Oberkörpers ist rotbraun, die des tierischen Unterkörpers schwarzviolett, jedoch anscheinend übermalt.

Links sitzt Machaon (*Μαχάων*).[3] Er hat das linke Bein eingezogen und mit der rechten Hand umfasst. Mit der Linken hält er eine Rolle und stützt das Kinn. Er trägt einen weissen Aermelchiton mit einem dunkeln Streifen über der rechten Schulter. Haupthaar und Vollbart sind braunschwarz. Eine gewisse Parallelstellung der Arme und Beine untereinander fällt hier wie bei den meisten übrigen Aerzten kompositionell angenehm auf.

Unterhalb oder eigentlich neben Machaon sitzt Pamphilos (*ΠΑΜΦΙΛΟϹ*). Er hat fast nackten Oberkörper von rotbraunem Inkarnat mit aufgesetzten rosafarbenen Lichtern. Der Unterkörper ist mit einem weissen Tuch umhüllt. Er hat seine Beine gekreuzt und hält mit beiden Händen eine Rolle.[4] Das Haupthaar ist spärlich, das Kinn wird von einem schwarzen Barte umrandet.

Neben ihm sitzt Xenokrates (*Ξ . . . . . . ΤΗϹ*). Er sitzt auf der Erde, ist wie Pamphilos bekleidet, hält mit den Händen die beiden Enden einer Rolle und blickt nach aufwärts. Am Scheitel ist die Farbe in einer Weise abgeblättert, die in allen bisherigen Abhandlungen über die Miniatur, von der des Lambecius, welcher auch den Stich in diesem Sinne anfertigen liess, bis zu der letzterschienenen kurzen Beschreibung Bernoullis, eine Binde, die der Naturforscher angelegt haben sollte, vorgetäuscht hat. Eine genaue Besichtigung des Originales lässt von einer solchen nichts wahrnehmen.

[1] Ich folge in der Benennung der beiden Gruppen nach ihren schon kompositionell als solche gekennzeichneten Führern dem Beispiel Bernoullis. (Griech. Ikonogr. II, S. 214 ff.)

[2] Die ursprüngliche Majuskelschrift ist hier wie bei einigen folgenden Namen ganz oder teilweise verschwunden und durch eine Kursive des Restaurators vom Jahre 1406 (?) ersetzt.

[3] Die linke obere Ecke des Blattes ist ebenfalls neu ersetzt, dort auch der Name. Der gleiche Schriftcharakter mit den übrigen lässt auf seine Authentizität schliessen.

[4] Die bei Bernoulli öfter vorkommende Bezeichnung „Buch" ist unrichtig.

Rechts unten, dem Xenokrates gegenüber, sehen wir Mantias (*MANTIAC*). Er sitzt auf der Erde, ist wie Machaon in ein grünliches Untergewand mit weissem Obergewand gekleidet, hat die Beine an sich gezogen und wendet sich mit einem Sprechgestus der Rechten zu Xenokrates hinüber, während die auf den Schenkeln ruhende Linke eine Rolle hält. Haar- und Bartwuchs sind spärlich.

Oberhalb des Mantias sitzt Herakleides (*HPAKAEIΔHC*). Auch er ist mit einem blauen Untergewand und weissen Obergewand angetan und stützt die eine Rolle haltende Rechte auf das eingezogene rechte Bein, während die auf dem linken Knie aufliegende Linke mit dem Zeigefinger nach vorwärts weist. Höchst individuell ist der runde Kopf gemalt, mit kurzgeschnittenem Haar, bartlosem Gesicht und mit lebhaften Augen. Herakleides unterhält sich offenbar mit Pamphilos, seinem Gegenüber.

Ueber Herakleides sitzt endlich Nigros (*NIΓPOC*). Er ist mit einem weissbläulichen Mantel bekleidet, der die rechte Schulter und den Arm freilässt, während die linke darunter verborgen ist. Mit der rechten Hand hält er eine Rolle vor der Brust. Die Körperfarbe ist wie bei allen rotbraun. Er hat kräftigen schwarzen Haar- und Bartwuchs, braun mit aufgesetzten Strichen,[1] und blickt zu Chiron hinüber.

Im Gegensatz zu den übrigen Miniaturen (mit Ausnahme des Titelblattes) ist der Gesamteindruck dieser ein besonders günstiger, originell-frischer. Gewiss blieb dieses Blatt am meisten von der restaurierenden Uebermalung verschont.

B. Die Galengruppe.

(Fol. 3 *b.*)

Wie auf dem ersten Bild Chiron, nimmt hier Galen (*ΓAAHNOC*) den Ehrenplatz in der Versammlung ein. Er sitzt in einem Lehnstuhl, der schief in der Bildfläche steht und hat seine Füsse auf einen kastenartigen Schemel gestellt, dessen Achsen in Beziehung zu denen des Stuhles wieder gedreht sind. Der Lehnstuhl hat ein Untergestell aus gekreuzten Beinen, eine oben gerundete Rückenlehne und wellig gebogene Leisten als Seitenlehnen.

Der berühmte greise Arzt ist in ein weiss-bläuliches Obergewand gehüllt, lehnt sich mit der Linken, in welcher er — als der Einzige — einen Kodex hält[2], an die Seitenlehne, während er sich mit einem Sprechgestus der rechten Hand

[1] Was wohl *Ergrauung* andeuten soll?

[2] Wenigstens sehe ich es so im Gegensatz zu Bernoulli, der von Galen sagt: „Er unterscheidet sich von allen übrigen dadurch, dass er kein Buch oder sonstiges Attribut in den Händen hält — —“ a. a. O. S. 217.

leicht gegen den nebensitzenden Dioskurides hinwendet. Das Gesicht hat greisenhafte Züge und ist von einem starken, schwarzen Vollbart umrahmt; noch reichlicher ist das ebenfalls schwarze Haupthaar, das rückwärts mähnenartig hinabfällt, doch sind von der schwarzen Farbe nur mehr Reste vorhanden.

Links neben Galen sitzt Krateuas (. . . . ЄVAC). Er hat einen etwas höheren Sitz als die Uebrigen, sitzt, mit einem weiss-gelblichen Mantel, der die rechte Schulter freilässt, bekleidet, ziemlich breitspurig da und macht mit der Rechten einen Sprechgestus gegen Dioskurides hin, während die Linke eine auf dem Knie aufgestellte Rolle hält. Der Kopf hat schwarzes Haar und Vollbart, der Blick ist auf Galen gerichtet.

Als Nächsten sehen wir Apollonios (ΑΠΟΛΛΩΝΙΟC), in ein weisses Untergewand und wie Galen in ein braunes Himation gehüllt, aus welchem die rechte Hand mit einem Sprechgestus hervorschaut.. Die verhüllte Linke hält eine Rolle. Das Gesicht ist bartlos,[1] das Haar braun. — Der Nächste, Andreas (ΑΝΔΡЄΑC), sitzt auf der Erde oder zum mindesten auf einem Sitz von kaum merkbarer Erhöhung, wie auch der ihm gegenübersitzende Rouphos und die beiden zu unterst sitzenden Aerzte auf dem vorhergehenden Blatt, was wohl nur aus dem Platzmangel erklärbar ist. Er ist mit einem weiss-bläulichen Obergewand bekleidet, das die rechte Schulter freilässt und hält in der Rechten eine Rolle, während er in die Linke sein Kinn stützt. Er hat schwarzes Haar. Offenbar hört er den gelehrten Gesprächen der anderen zu.

Ihm gegenüber sitzt Rouphos am Boden (*ΡΟΥΦΟC*). Er ist mit einem blauen Untergewand und einem hellbraunen Obergewand mit dunklen Längsstreifen bekleidet (die ungewohnte Farbe dürfte bei ihm wie bei Apollonios auf eine Uebermalung zurückzuführen sein), hält in der Linken eine Rolle und hat seinen rechten Ellenbogen auf das Knie gestützt, um mit dem ausgestreckten Zeigefinger — eine Haltung, die geziert erscheint — sein Kinn zu berühren. Der Künstler wollte ihn wohl in nachdenklicher Stellung geben; es dürfte kaum richtig sein, sein Aufwärtsblicken als „Teilnahme an der eben stattfindenden Unterhaltung“ zu deuten, wie es Bernoulli tut.[2] Denn wie bereits angedeutet, hat der Künstler die Aerzte in der Horizontal-Projektion gegeben, nur vermochte er es nicht, seinen Plan mit strenger Logik durchzuführen. Wir kommen später auf diese Darstellungsart zurück. Er trägt Vollbart; Haar braun, mit aufgesetzten grauen Strichen durchzogen.

---

[1] Nach der Mode der Diadochenzeit. (Premerstein.)

[2] a. a. O., S. 218.

Oberhalb des Rouphos sitzt Nikander (*NIKANΔPOC*). Er ist mit einem ebenfalls übermalten bräunlichen Obergewand bekleidet. In der Linken hält er die gewohnte Rolle, in der ausgestreckten Rechten einen Stab, mit dem er in den Rachen einer geringelten Schlange sticht, womit auf seine Werke gegen Schlangenbiss hingedeutet ist. Vom Kopf ist wenig mehr zu erkennen, Haar und Bart sind tiefschwarz.

Zwischen Nikander und Galen endlich sitzt Dioskurides (*ΔIOCKOYPIΔIIC*). Er trägt einen violett übermalten Aermelchiton, hält in der Linken eine Rolle und wendet sich mit der Rechten, die einen Sprechgestus macht, gegen Galen, dem auch sein Gesicht zugewendet ist, so dass es in reiner Profilansicht erscheint. Sein Kopf weist langes, schwarzes Haar und Vollbart auf. Das Profil ist gerade. Wir werden ihm auf den beiden nächsten Miniaturen wieder begegnen.

Anschliessend ein paar Worte über die Sprechgesten, die wir auf dieser Miniatur viermal beobachten konnten. Die des Galen und des Krateuas scheinen analog gebildet zu sein: Daumen und Ringfinger sind eingebogen, die drei übrigen halb ausgestreckt, doch immerhin etwas gerundet. Auch der des Apollonios scheint in dieser Weise gebildet zu sein, nur in roherer Ausführung, vielleicht infolge der Uebermalung. Damit wäre der bekannte Typus der in der christlichen Kunst als „griechischer“ Sprechgestus bekannten Handhaltung gegeben. Wir kommen darauf zurück. Dioskurides streckt, im Gegensatz zu Galen, Daumen, Zeige- und Mittelfinger aus, und Krateuas hat die zwei letzten Finger seiner rechten Hand eingezogen; doch kommt sein Redegestus kaum als Typus in Betracht, da er die Handfläche nach oben gekehrt hat.

Der Gesamteindruck dieser Miniatur ist bei weitem nicht so günstig, wie bei der ersten. Sie hat entschieden sehr durch Uebermalung gelitten und dadurch viel von ihrer ursprünglichen Frische verloren.

Die beiden Mandragorabilder.

Die beiden Miniaturen, auf welchen die Entdeckung der Mandragora mit Hilfe der Heuresis, sowie die darauffolgende wissenschaftliche Ausbeutung der Pflanze geschildert ist, gehören inhaltlich wie ikonographisch zusammen. Ich nehme sie daher unter obigem Titel vor, wenn derselbe auch nicht als unbedingt treffend bezeichnet werden kann. Es dürfte jedoch schwer fallen, einen völlig passenden zu finden.

A. Dioskurides und Heuresis.

(Fol. 4 *b.*)

Die Miniatur enthält die Darstellung des in einem Lehnstuhl sitzenden Arztes und Botanikers, welchem Heuresis gegenübersteht und eine Pflanze zeigt.

Dioskurides ist als solcher durch die in Weiss ausgeführte Ueberschrift über seinem Kopf (*ΔΙΟCΚȣΡΙΔΗC*) und die spätere Kursivschrift über dem Rahmen (*διοσκουρίδης*) bezeichnet. Er sitzt in aufrechter Haltung, die Füsse auf einen Schemel gestellt. Sein Aermelchiton hat weiss-bläuliche Farbe. Die Füsse sind mit Sandalen bekleidet. Er hat die Rechte (die Hand ist nicht mehr zu sehen) gegen die durch die mittelalterliche Kursivschrift (*μανδραγόρας*) als Mandragorawurzel gekennzeichnete Pflanze ausgestreckt, die Linke ruht auf dem oberen Rande eines auf dem Oberschenkel aufgestellten Buches. Das Gesicht ist in pastoser rotbrauner Färbung mit aufgesetzten, rosafarbenen Lichtern gemalt; es zeigt die Züge eines in noch rüstigem Alter stehenden Mannes, die Stirne hat eine Denkerfalte. Haar und Vollbart sind schwarzbraun. Der Lehnstuhl gleicht in der Form dem bei Galen beschriebenen. Er hat braune Farbe und ist durchweg vergoldet. Desgleichen der Schemel. Die gegenüberstehende Frauengestalt, durch die Ueberschrift (ЄΥΡЄCΙC) als Heuresis bezeichnet (die Kursivüberschrift des Restaurators lautet *ἡ σοφία*), steht leicht seitlich gegen Dioskurides hin gewendet da, trägt ein bis zu den Fusssohlen herabwallendes, wie goldfarbig aussehendes, ärmelloses Gewand, das um die Mitte gegürtet ist, ferner einen roten Ueberwurf, der über den Rücken gelegt und über den linken Unterarm gezogen ist. Sie hält mit der Rechten die Mandragorapflanze, ein braunschwarz gemaltes Gewächs mit Blattkrone, roten Blüten und sehr langer Wurzel von menschenkörperähnlicher Form, während die Linke mit ausgestrecktem Zeigefinger auf den nach rückwärts taumelnden Hund deutet. Das Gesicht der Heuresis ist in flüchtig impressionistischer Art gemalt, Augen, Nase, Mund mehr angedeutet als ausgeführt. Das gescheitelte Haupthaar ist blond. Das linke Ohr trägt einen grossen (scheinbar mit Tinte vorgezeichneten) Ohrring, der linke Oberarm ist mit einem goldenen Reifen geschmückt. Endlich sieht man unten die rote Spitze eines Schuhes.

Zwischen Dioskurides und Heuresis hockt am Boden ein Hund, der sich überschlägt. Die vier Beine lassen krampfartige Zuckungen erraten, der Rücken ist stark gekrümmt, um den Hals ist ein ziemlich breites Band gelegt. Der Kopf ist vollständig nach oben gerichtet, das eidechsenartig gezeichnete Maul weit geöffnet, das zu sehende linke Auge verdreht. Die Ohren sind kurz. Rechts unter dem unteren Bildrahmen hat der mittelalterliche Restaurator die erklärenden Worte hingeschrieben: *Κύων ἀνάσπων τὸν μανδραγόραν, ἔπειτ' ἀποθνήσκων.*[1] Man muss zugeben, dass sich der Künstler redlich bemüht hat,

[1] Bernoulli a. a. O. S. 215, setzt die Frage hinzu: „Ob ein verdorbener Hexameter?“

einen möglichst lebensvollen Eindruck des verendenden Hundes zu geben. Der Hintergrund ist als blaue Fläche gegeben, in welche mit violetter Farbe in impressionistischer Weise die Architekturumrisse eines Baues links hineingemalt sind, so dass dieser Rahmen dem Dioskurides als Folie dient. Detailformen lassen sich nicht konstatieren.

B. Dioskurides, Epinoia und der Maler.

(Fol. 5*b*.)

In der Mitte des Bildes steht die durch die noch ziemlich deutlich links neben ihrem Kopfe erhaltene Beischrift ЄΠΙΝΟΙΑ gekennzeichnete Epinoia[1] (der mittelalterliche Restaurator hat wieder den Namen *ἡ σοφία* über den Rahmen gesetzt). Sie hat sich leicht nach links gegen den Maler gewendet, um ihm die Mandragora zu zeigen und ist mit einem um die Mitte gegürteten, lang herabwallenden goldfarbigen Aermelchiton und einem blauen Ueberwurf bekleidet, der über den linken Unterarm gezogen ist. Der Chiton hat in Brusthöhe drei kleine rote Orbiculi eingewebt. Unter dem Gewand schaut wieder eine rote Pantoffelspitze hervor. Sie trägt goldene Ringe in den Ohren und ein Goldband im Haare. Der Maler sitzt mit dem Rücken gegen den Beschauer auf einem Gurtenklappstuhl vor einer grossen Staffelei, auf deren Brett mit Nägeln ein Blatt befestigt ist, auf dem die sagenhafte Pflanze bereits gemalt erscheint. Der Maler scheint noch die letzten Striche zu machen; er streicht die Form mit dem Pinsel hin und blickt auf die Pflanze zurück, so dass sein Gesicht im verlorenen Profil zu sehen ist; die Linke hält eine Palette. Seine Kleidung besteht aus einem rosafarbenen, kurzen, um die Mitte gegürteten Arbeitskittel, weissen anliegenden Beinkleidern und schwarzen Strümpfen mit roten Bändern um die Knie. Vor ihm steht ein langer Schemel, auf welchem mehrere Farbmuscheln liegen. Die gelbbraun angestrichene Staffelei ist ein primitives dreibeiniges Gestell, das oben in ein Stück endet, welches entweder mit gekerbten Ringen oder mit Umschnürung versehen zu sein scheint. Rechts sitzt Dioskurides (*ΔΙΟϹΚΟΥΡΙΔΗϹ Διοσκουρίδης*) auf einem lehnenlosen Stuhl mit vier gedrechselten Beinen, die mit Querhölzern untereinander verbunden und mit Goldfarbe angestrichen sind. Auf diesem Stuhl liegt ein rosafarbener Polster. Der Gelehrte erscheint diesmal wieder in Profilstellung. Er lässt die Füsse auf einem ziemlich hohen Schemel ruhen, um leichter in dem auf seinen Knien liegenden auf-

[1] d. h. „Ueberlegung, Studium". Die Lesung bei Lambecius etc. ЄΥΡЄϹΙϹ ist *falsch.* Ich danke diese Aufklärung Dr. v. Premerstein.

geschlagenen Kodex schreiben zu können. Er hält ihn mit der Linken und macht auf dem rechtsseitigen Blatt Aufzeichnungen. Bekleidet ist er mit einem blauweissen Aermelchiton und einem über die Knie gezogenen Obergewande (gelblich). Der Kopf zeigt das uns schon bekannte gerade Profil, schwarzes Haar und braunen Vollbart. Vor ihm steht ein aus Brettern einfach zusammengesetztes Pult, auf welchem sich eine Schale mit der Schreibflüssigkeit befindet. Den architektonischen Hintergrund bildet ein Portikus mit je drei korinthischen Säulen rechts und links und einer halbzylindrischen Nische, die in der Mitte bis zur Säulenflucht vorgerückt gedacht werden muss.

Die massive Mauer ist aus Quadern aufgebaut, wie durch die quergezogenen Striche angedeutet ist. Ihre farbige Ausstattung ist in violetter Farbe durchgeführt. In die Nische ist oben eine umgekehrte braun-goldene Muschel eingesetzt. Ebenso braun-gold ist auch die Kassettendecke bemalt, welche die Säulen mit der Wand verbindet. Die Säulen haben eine schmutzig grün-blaue Farbe, die Kapitäle sind weiss. Die Kassettendecke ist in zu starker Unteransicht gezeichnet; die Striche, welche die Kassetten andeuten, sind zum Text schräg gerichtet, was auf perspektivische Regungen des Malers hindeutet. Das Gesimse weist ein Zahnschnittmuster auf. Die Nische ist mit einem Giebel, die beiden Säulenreihen sind durch rot bemalte Voluten gekrönt. Die darüber leer gebliebenen Flächen sind blau; vom Rahmen hängen dunkelgrüne Guirlanden herein.

Das Dedikationsblatt.

(Fol. 6*b*.)

Dieses im Gegensatz zu den anderen ganz eigenartige Blatt gibt eine Art Verherrlichung der Stifterin Juliana, der gleichzeitig die Handschrift überreicht wird. Die Einteilung des Bildes ist durch den reichverschlungenen Rahmen bedingt, der es durchkreuzt und umgibt. Goldene Flechtbänder auf schwarzem Grund sind in zwei Quadrate gelegt, die sich in einem halben rechten Winkel gegenseitig durchkreuzen und an den Ecken in runde Schlingen umgebildet sind, durch welche ein alles umfassendes kreisrundes Band zieht. So entsteht ein grosses Mittelfeld und acht kleinere, sowie acht grössere dreieckige Felder. Das grosse Mittelfeld, sowie die acht grösseren Dreiecksfelder sind mit Figurendarstellungen gefüllt; in die acht kleinen Felder sind die Buchstaben des Namens IOYΛIANA geschrieben. Das Mittelfeld zeigt eine Gruppe von drei Frauen, deren mittlere thront, während die beiden anderen zuseiten des Thrones stehen. Die mittlere, welche durch die Umschrift als Juliana gekennzeichnet ist, sitzt in voller Vorderansicht

steif auf ihrem Thron, gerade vor sich hinblickend, die Arme sind mit Würde seitlich etwas erhoben, indem die Rechte auf einen geöffneten Kodex deutet, den ein Putto heraufreicht, während die Linke einen auf das Knie gestellten, geschlossenen Kodex hält. Juliana sitzt auf einem purpurnen Kissen, das auf der Thronplatte liegt und dessen Enden zu sehen sind. Die Füsse des Thrones sind als Adler geschnitzt. Als Unterlage der Füsse, bezw. des Thrones dient ein breites Podium. Die steife Bekleidung besteht aus einer blauvioletten Untergewandung, einer goldgewirkten, blaugeränderten Schulterbinde und einem golddurchwirkten Oberkleid mit blauem Rand. Jedoch sind die einzelnen Gewandteile nicht klar von einander zu scheiden[1]. Das Unterkleid hat Aermel, welche bis zu den Handgelenken reichen. Die Schulterbinde besteht aus einem breiten Stoffstreifen, der in irgend einer hier am wenigsten bestimmbaren Weise um die Schultern gelegt, dann vorne auf der Brust gekreuzt ist und unter dem Obergewand bis zu den Füssen hinabreicht, wo er wieder sichtbar wird. Der übrige Teil des Gewandes bliebe für das Oberkleid. Wie dasselbe um den Körper gelegt ist, lässt sich nicht genau bestimmen. Auf dem Schemel bemerkt man die roten Pantoffel. Als Halsschmuck trägt Juliana ein Perlenhalsband. Vom Haar ist nichts zu sehen, dasselbe ist von einer unteren schwarzen und einer oberen roten Haube überdeckt, wie wir mit Molinier[2] diesen Kopfputz erklären müssen. Das Gesicht wird dadurch wulstartig umrahmt. Die schwarze (untere) Haube hat in der Mitte einen goldenen, schildartigen Fortsatz.[3] Die Ohren sind mit prächtigen, kugelförmigen Behängen (Perlen?) geschmückt.

Das Gesicht scheint einen vornehmen, jugendlichen Typus gezeigt zu haben, jedoch ist mit Ausnahme der Augen und dem oberen Teil der Nase die Zeichnung verschwunden.

Links hinter der thronenden Juliana steht die Personifikation der Megalopsychia (ΜЄΓΑΛ . . . ΧΙΑ *μεγαλοψυχία*), der Grossmut: eine jugendliche Frau, die mit einem weissen Aermeluntergewand bekleidet ist, darauf ein goldener Streifen, der über die rechte Schulter läuft. Als Obergewand trägt sie einen grünen mantelartigen Ueberwurf, der jedoch die rechte Schulter freilässt. Mit diesem

---

[1] Eine andere Auffassung des Obergewandes wird Dr. v. Premerstein in seinem öfter zitierten Aufsatze begründen.

[2] Émile Molinier, La coiffure des femmes dans quelques monuments byzantins en: Études d'histoire du moyen âge dédiées à Gabriel Monod (Paris 1896), p. 61 ff.

[3] Hinter dem Kopf der Juliana sind durch Wegfallen der Farbe ein paar zufällig nicht formlose Flecken entstanden. Dieselben erschienen auf den meisten bisherigen Reproduktionen fälschlich als eine Art von Kopfputz.

bildet sie mittels der darunter gelegten Hände einen Bausch, in dem ein Haufen von Goldstücken erglänzt. Das dunkle Haar ist gescheitelt und mit einem goldenen Bande geschmückt. Die Ohren tragen Ringe. Auch die Megalopsychia steht in Vorderansicht da, doch hat sie den Kopf nach links gewendet. Die Augenbrauen sind nach aufwärts gezogen, wodurch das Gesicht einen mitleidigen Ausdruck bekommt. Rechts von Juliana steht die Personifikation der Phronesis (*ΦΡΟΝΗCΙC φρόνησις*), des Verstandes. Sie ist kaum merklich nach rechts gewendet und hat das linke Bein auf einen ziemlich hohen Schemel gesetzt, der von rechts in die Bildfläche hereingeschoben ist. Sie ist bekleidet mit einem weissen, weich herabfliessenden, schleierartigen Chiton, der mit einem Goldstreifen geziert ist, und einem über die rechte Schulter gelegten, rosafarbigen Mantel. Mit der Linken hält sie einen auf dem Knie aufgestellten Kodex, während die Rechte mit ausgestrecktem Zeigefinger nach rechts oben weist. Ihr freundliches Gesicht zeigt ein paar hell aufleuchtende Augen. Ihre Haartracht ist ähnlich der ihrer Schwester, doch ist ihr Haar etwas reichlicher, auch trägt sie Ohrgehänge wie Juliana.

Links unten neben dem Thron steht ein nackter geflügelter Putto, der ein aufgeschlagenes Buch zu Juliana emporhält. Ueber seinem Kopfe stehen die Worte: *ΠΟΘΟC ΤΗC ΦΙΛΟΚΤΙCΤΟΥ*, was in freier Uebersetzung als „Wunsch der baulustigen Fürstin“ verstanden werden kann. (Der mittelalterliche Restaurator hat dieselben in *πόθος τῆς σοφίας* umgewandelt, vielleicht in Uebereinstimmung mit der Ueberschrift *σοφία*, welchen Namen er Juliana beilegt.)[1] Zu Füssen des Putto liegt in adorierender Stellung eine vollständig in ein weisses Gewand gehüllte Gestalt vor Juliana, über deren Fussspitze gebeugt. Sie ist im Vergleich zu den anderen Personen in bedeutend kleinerem Massstabe gezeichnet. Die roten Pantoffelspitzen sind wieder sichtbar. Die Gestalt bringt der Juliana die „Danksagung der Künste“ (ЄΥΧΑΡΙCΤΙΑ ΤЄΧΝΩΝ). Vor dem Schemel des Thrones stehen zwei zylindrische Behälter, die zur Aufnahme von Schriftrollen dienen. Der Grund dieses Feldes ist blau bemalt. Der Inhalt des Akrostichons, das auf die acht Innenränder des Rahmens geschrieben ist, wurde bereits in der Einleitung besprochen. Die acht kleinen Dreiecke, in welchen die Buchstaben von Julianas Namen stehen, sind rot, die acht äusseren graublau grundiert. In jedem dieser äusseren Dreiecke ist eine kleine Genreszene in natürlichen Farben gemalt. Die Beschäftigten sind jedoch Putti, wodurch das Ganze von vornherein einen mehr ideal-dekorativen Eindruck macht.

---

[1] Wir kommen später auf die genaue Deutung zurück.

Die nachfolgende, kurze Beschreibung der noch teilweise zu erkennenden Vorgänge beginnt rechts oben und geht rechts herum:

1. Die Wand eines Hauses, davor drei Putti, von welchen einer die Wand bemalt, der zweite ihm scheinbar hilft, der dritte mit Farbtöpfen manipuliert.

2. Zwei Putti, welche ein Brett durchsägen. Der eine steht auf einem Holzgestell, der andere am Boden. Die beiden benützen eine Säge, wie sie heute noch die Zimmerleute für Längsdurchsägungen von Brettern gebrauchen: im Schema ein hölzernes Rechteck und als Mittelachse die eingespannte Säge.

3. Sehr zerstört.

4. Vier Putti drehen eine Winde, die etwas von links her heranzuziehen scheint.[1]

5. Drei Putti, die mit einem grossen Stück manipulieren.

6. Zwei Putti, die Tischlerarbeit betreiben; der eine hobelt, der andere ist mit Ausstemmen o. dgl. beschäftigt.

7. Putto vor einer Büste.

8. Zwei Putti, deren einer an einer Staffelei steht und ein Porträt malt, während der andere Farben mischt.

Das Titelblatt.

(Fol. 7 *b.*)

Der Titel der Handschrift ist mit goldenen Majuskeln auf blauem Grund in eine kreisförmige Fläche komponiert, die von einem ornamentierten Rahmen umschlossen ist. Er lautet in Transkription:

†

τάδε ἔνε-
στιν · Πεδανίου
Διοσκουρίδου Ἀνα-
ʒ[αρβ]έως περὶ βοτα-
[ν]ῶ[ν] καὶ ῥιζῶν κ(αὶ) χυλι-
σμάτων κ(αὶ) σπερμάτω(ν)
συνφύλλων τε κ(αὶ) φαρ-
μάκωδῶν · ἀρξώμε-
θα τοίνυν ἀκολού-
θως ἀπὸ τοῦ
ἄλφα ❧

[1] Bei einem Putto kommt die Vorzeichnung heraus.

Die Wassergottheit.

(Fol. 391 *b*.)

In dem Texte des Anonymus περὶ βοτανῶν (de viribus herbarum) befindet sich als einzige Miniatur auf F. 391 *b* der Handschrift eine ἐναλία δρῦς (ein Korallengewächs), die aus einem mit Fischen, anderen Seetieren und einer weiblichen Wassergottheit belebten Wasser emporwächst. Die Wassergöttin ist in sitzender Stellung gegeben, hat nackten Oberkörper, den untern Teil des Körpers mit einem blauen Tuch umwunden, das oben und unten umgeschlagen ist und das goldene Futter zeigt. Sie schwimmt an der Seite eines Seeungeheuers daher, auf dessen Rücken sie sich mit dem linken Ellenbogen stützt. Ihre Arme sind mit Armspangen geschmückt; der rechte ist seitlich ausgestreckt mit einer Geberde, durch welche ihre Würde betont werden soll; in der Linken hält sie ein braun-golden bemaltes Ruder, das, an der Achsel lehnend, emporragt. Der Kopf hat lang herabflutendes graugrünes Haar; auf dem Haupte bemerkt man zwei rote hornartige Ansätze, die typischen Krebsscheren; die Ohren sind mit kostbaren Behängen geschmückt. Das nebenher schwimmende Ungeheuer hat ein drachenartiges Aussehen, mit gewaltigem Rachen und zwei langen Fühlhörnern (?). Vor der Frau schwimmt ein Delphin. Im Wasser, das durch einen elliptischen blauen Fleck gegeben ist, tummeln sich noch andere Fische und eine Qualle. Ueber den Kopf der Personifikation des Meeres, als welche wir die Gottheit wohl erkennen müssen, schrieb der mittelalterliche Restaurator: ὡς φασὶν ὁ ποσειδών (angeblich Poseidon).

Die Ornamentik.

Die Ornamentik der Dioskurides-Handschrift beschränkt sich auf die Umrahmung von sechs Miniaturen: der zwei Aerztebilder, der zwei Mandragorabilder, des Dedikationsblattes und des Titelblattes. Bevor wir auf diese Rahmungen beschreibend näher eingehen, sei noch kurz, obwohl sie von nebensächlichem Interesse sind, auf die Anfänge von Initial-Ornamentik hingewiesen, welche die Handschrift ebenfalls bietet. Das alphabetische Pflanzenverzeichnis, welches dem Titelblatt folgt, hat die Anfangsbuchstaben, mit denen je eine Reihe von Pflanzen anlauten, immer über diese Reihe in grösserem Massstab hingesetzt. Die Buchstaben sind in sehr einfacher Weise verziert: die Hasten wurden mit der gewöhnlichen braunen Tinte, welche auch sonst verwendet ist, in sorgfältiger Weise breit oder schmal gezeichnet und rund herum mit roten Punkten umrändert, die sich zuweilen auch zu kleinen Konfigurationen vereinigen. Der eigentliche Text enthält nichts in dieser Art.

Die Aerzte- und Mandragorabilder haben annähernd quadratische Rahmen. Diese bestehen aus je einem breiten ornamentierten Hauptstreifen, an welchen sich beiderseits je zwei schmale einfache Farbstreifen legen. Die an die Hauptstreifen grenzenden inneren sind durchwegs golden, die äusseren (der Reihenfolge der Miniaturen nach aufgezählt) blau-rot, rot-blau, schwarz-blau, schwarz-rot. Die vier Hauptstreifen weisen folgende Ornamentik auf:

Erstes Aerztebild: Ein buschiger Lorbeerkranz ist von einem rosafarbenen Band umwunden und dadurch in Felder zerlegt, in welchen die Blätter abwechselnd grün und blaugrün bemalt sind. Die Ecken werden durch goldene Hülsen, die plastisch gerundet sind und metallartiges Aussehen haben, gefüllt. In diese sind wieder durch Striche und Punkte Ornamente eingezeichnet.

Zweites Aerztebild: Vier lanzettförmige Blättchen berühren sich vierkleeartig mit den Spitzen. Durch Aneinanderreihung dieses Vierblattmotivs entstehen schwarze, rautenförmige Felder mit goldenen Rauten im Zentrum. Je zwei gegenüberstehende Blättchen sind blau, die anderen rot, und zwar von licht in dunkel übergehend, bemalt. Es entsteht dadurch ein farbenschillerndes, mosaikartiges Muster.

Erstes Mandragorabild: Rautenreihen ineinandergreifend gereiht und irisierend so bemalt, dass jede Reihe eine andere Farbnuance aufweist von dunkelrot über weiss nach dunkelgrün.

Zweites Mandragorabild: Eine grüne Akanthuswellenranke mit blauen Blüten auf rotem Grund; in den Ecken wieder vier Metallhülsen mit eingezeichneter Ornamentik. Die Akanthusranke dürfte ursprünglich sehr sorgfältige Zeichnung aufgewiesen haben, wie man noch an einzelnen Stellen wahrnehmen kann; doch ist durch Uebermalung viel verdorben.

Das Rahmenwerk des Dedikationsblattes wurde bereits beschrieben.

Der Rahmen des Titelblattes ist kreisförmig. Er besteht aus vier Streifen. Die beiden äusseren sind schwarz und rot. Der dritte, breite, hat schwarzen Grund und als Ornament einen goldenen Lorbeerkranz, welcher aus einer zylindrischen Metallhülse beiderseits herausspriesst, während das Zusammentreffen der beiden Aeste oben durch ein kreisförmiges Feld mit einem aus acht Hasten bestehenden Kreuz verhütet wird. Der schmale, vierte Farbstreifen ist rot.

---

3. Ikonographische Untersuchung.

Der Pfau.

Der Pfau wurde sowohl in der heidnisch-antiken, als auch in der altchristlichen Kunst mit Vorliebe dargestellt, ein Umstand, der von vornherein auf die mehrfache symbolische Bedeutung hinweist, die man diesem Prunkvogel zugeschrieben hat.

Es ist auch kaum anzunehmen, dass der Maler der Dioskurides-Miniaturen dem Vogel nur um seiner selbst willen, als harmlosem Schmuck eine volle Seite gewidmet habe. Dies liegt ganz und gar nicht in der Kunsttendenz von damals, welche, wo immer es möglich war, dem Symbolisieren huldigte. Auch spricht in diesem Falle der völlige Mangel an sonstiger dekorativer Ausschmückung des Kodex (die Versuche künstlerischer Initialenornamentik kommen wohl nicht in Betracht) entschieden gegen eine solche Annahme. Tatsächlich kann denn auch der Pfau in mehrfacher Hinsicht in symbolischen Zusammenhang mit den übrigen Miniaturen der Handschrift gebracht werden.

Schon Lambecius ist in seinem Kommentar[1] für die Berechtigung der bevorzugten Stellung, welche der Pfau in unserer Handschrift einnimmt, eingetreten. Er erklärt dieselbe daraus, „quod cauda huius avis symbolum sit annuae vicissitudinis arborum. Decidentibus enim arborum foliis, decrescit etiam pavonis cauda iisdemque renascentibus et illa renascitur". Und zwar beruft sich Lambecius auf das Zeugnis des Plinius, der im zehnten Buch seiner Naturgeschichte (cap. 20) darüber handelt. Wir können daraus ersehen, dass den Alten diese Parallele zwischen dem Vogel und der grünenden Natur geläufig war. Der Pfau wäre in diesem Falle ein Symbol des Frühlings und es kann nicht geleugnet werden, dass seine Stellung am Anfange eines Pflanzenbuches schon nach dieser Erklärung eine gewisse Berechtigung hätte. Eine viel wahrscheinlichere Deutung gibt jedoch Montfaucon.[2] In absichtlichem Gegensatz zu Lambecius sagt er: „Ego vero potius crederem, ideo medicorum imaginibus, et

[1] Lambecius a. a. O., S. 524.

[2] Montfaucon a. a. O., S. 197.

medicinae libro praefigi pavonem, quia teste Aristophane, est *μηδικὸς ὄρνις* (medica avis), Suidas vero de pavone ait, *ὁ μηδικὸς καὶ χρυσόπτερος, καὶ ἀλαζονικὸς ὄρνις* (medica, aureis alis, jactabunda avis): sic dicta, ut videtur, quod cauda sua arborum et plantarum vicissitudinem adumbret, ut innuit Plinius supra allatus. Arbores autem et plantae *ὕλη ἰατρική* sive materia medica sunt". Neben dieser am meisten befriedigenden symbolischen Auslegung käme freilich noch die zweite des Lambecius in Betracht, der zufolge das Tier in Beziehung zur Fürstin Juliana gebracht wird, analog einem alten römischen Münztypus, welcher das Porträt einer Kaiserin und auf der Reversseite einen Pfau mit der Umschrift: consecratio s. c. aufwies.[1] Auf diesen Münzen war der Pfau als das heilige Tier der Juno abgebildet. Jedoch mangelt es auch dieser Deutung des Lambecius im Vergleich zu der Montfaucons an Wahrscheinlichkeit. Mehrere Beispiele der Darstellung des Pfaus in der Bedeutung als medica avis beizubringen, ist mir zur Zeit nicht möglich. Erst eine genaue Durchsicht einer grösseren Anzahl medizinischer Bilderhandschriften könnte hier zu einem Resultat führen. Im übrigen findet man diesen Vogel sowohl mit geschlossenem als auch mit offenem Federrad besonders auf Coemeterialmalereien, ferner auf Mosaiken und Sarkophagen dargestellt; er bildet bekanntlich öfters einen beliebten Schmuck der ravennatischen Sarkophage. Seine häufige Verwendung in der christlichen Kunst dürfte auf den Volksglauben an die Nichtverwesung des Pfauenfleisches (Augustinus, de civ. XXI, 4) zurückzuführen sein, doch beweist der Umstand, dass dieser Vogel z. B. auf der Maximianskathedra in Gesellschaft einer grossen Anzahl von verschiedenen anderen Tieren gegeben ist, dass er überhaupt als beliebtes Schmuckstück verwendet wurde, ohne dass man überall seine symbolische Bedeutung besonders berücksichtigte.

Die beiden Aerztebilder.

Das Kompositionsschema, das uns auf den zwei Aerztebildern entgegentritt, hat etwas Typisches an sich. Die Art und Weise, Versammlungen einer nicht allzugrossen Anzahl von Leuten so zu verbildlichen, dass mit Verzicht auf jegliche perspektivische Andeutung eine Draufsicht, eine Ansicht von oben gegeben wird, finden wir bereits in der klassisch-griechischen Reliefkunst, wie das ein Relief der Sammlung Sabouroff[2] lehrt. Es ist dies ein Votivrelief des Wasserdämons

[1] Lambecius gibt die Abbildung einer solchen Münze.

[2] Die Sammlung Sabouroff, Kunstdenkmäler aus Griechenland, herausgegeben von A. Furtwängler; 2 Bde.; t. XXVII.

Acheloos, das aus Megara stammt und von Furtwängler an den Anfang des IV. Jahrhunderts gesetzt wird. Sieben Götter und Göttinnen sitzen und stehen im Halbkreis um die in der Mitte aufgestellte Maske und den Opfertisch des Gottes. Natürlich war diese Art, eine Versammlung zu geben, nicht der einzige Kanon, den die Antike kannte Ein anderes derartiges Votivrelief der Marmorgrotte von Paros [1], auf welches auch Furtwängler hinweist, bietet eine ganz andere Komposition. Infolge der Menge von Figuren war die obige Darstellungsweise schwer möglich; man stellte daher die Figuren nebeneinander auf, drängte sie möglichst zusammen und benützte zwei Reihen übereinander: eine Anordnung, welche über die kindlich erzählende Reliefplastik der alten Aegypter wenig hinausreicht. Der Eindruck einer Versammlung ist jedoch damit verschwunden. Die künstlerisch beste Lösung ohne Anwendung von Perspektive, war doch die — wenn auch naive — der Daraufsicht.

Wir finden sie zunächst in einer zweiten Handschrift in auffällig ähnlicher Weise durchgeführt: In zwei Versammlungen von Feldmessern der Agrimensoren-Handschrift im Vatikan (cod. pal. lat. 1564). [2] Die Handschrift enthält nach Beissel verschiedene Werke alter Schriftsteller über die Feldmesskunst und ist im VIII. oder IX. Jahrhundert zu Fulda nach einer vielleicht aus dem IV. Jahrhundert stammenden Vorlage kopiert worden. Die ersten vier Seiten enthalten ihre wichtigsten Miniaturen (die übrigen Zeichnungen sind wie im Dioskurides rein sachlicher Art) und zwar ist dargestellt: 1. Ein Porträt des Kaisers, darunter ein zweites unvollendetes Bildnis; 2. eine Versammlung von neun Agrimensoren, die im Kreise sitzen; 3. eine zweite derartige Versammlung; 4. der Kaiser mit seinem Berichterstatter. Die charakteristischen Gesten des Redens, Zuhörens oder Nachdenkens zeigen grosse Verwandtschaft mit den auf unseren Miniaturen beobachteten. Wenn jedoch die beiden Versammlungsbilder die Art ihrer Anordnung, wie wir noch sehen werden, dem Osten verdanken, lässt sich dies von der Miniatur, welche den Kaiser und seinen Berichterstatter gibt, nicht behaupten. Es liegt anscheinend auch in den einleitenden Miniaturen der Agrimensoren-Handschrift der gleiche Fall vor, wie im Wiener Dioskurides, dass jede Miniatur aus einem andern Kunstkreis herausgewachsen ist.

Zu einem eigenen Typus prägte sich diese Darstellungsart, eine Obenansicht der Szene zu geben, in der syrischen Kunst aus. Speziell an Versammlungs-

---

[1] Müller-Wieseler, Denkmäler alter Kunst, II 814; Annali d. I. 1863, p. 314, 328.

[2] Einen kurzen Bericht über diese gibt Beissel, Vatikanische Miniaturen, S. 3 f. Mir liegen Bleistiftkopien in kleinerem Massstab vor, die von H. v. Allesch (Graz) in der Vat. für das kunsthist. Institut d. Universität Graz angefertigt wurden. Vgl. Clemen, Rep. f. Kunstw. XIII, S. 132.

bildern bietet allerdings nur die Matthäuswahl der Rabulashandschrift[1] ein analoges Beispiel. Auf dieser Miniatur sind dreizehn im Kreis sitzende und stehende Männer gegeben und ist der Erdboden nach syrischer Art durch Blumen angedeutet. Wenn es nun eine Eigenart der syrischen Kunst ist, zu jeder dargestellten Person und zu jedem Tier einen Zweig zu legen[2], so muss auch die Miniatur des vatikanischen Virgil (Cod. vat. lat. 3867), die eine Hirtenszene zu des Dichters Eclogen gibt[3], als dem syrischen Kunstkreis entsprungen erklärt werden. Unsere Kompositionsart findet sich hier wieder. In gleicher Weise ist sie wiederholt auf dem Orpheus-Mosaik, das kürzlich (März 1901) in Jerusalem in der Judenkolonie vor dem Damaskus-Tor freigelegt wurde[4]. Dargestellt ist der harfenspielende Orpheus mitten unter Tieren, einem Kentauren und einem Faun. Es ist ein Fussbodenmosaik und Strzygowski macht aufmerksam, dass es den Eindruck eines in Mosaik umgewandelten antiken Teppichs gebe. Hier schliesst sich nun der Kreis: Die beiden Miniaturen des Dioskurides dürften aus derartigen Pavimentmosaiken geschöpft haben, für welche allein auch die künstlerische Berechtigung zu einer solchen Komposition vorhanden ist; ja diese Komposition ist — sobald figurale Darstellungen gegeben sind — sogar die einzig zulässige, denn die geringste perspektivische Andeutung wäre bei Fussbodenmosaiken lächerlich. Sehr wohl kann man sich auch denken, dass hier die antiken Teppiche typenbildend vorausgegangen sind, und dass die späteren Mosaiken ihnen ihren rein dekorativen Charakter verdanken. Bezeichnend ist es, dass wir in der weströmischen Kunst derartige Kompositionen nicht vorfinden, während dieselben der von vorneherein im dekorativen Fahrwasser segelnden Kunst des Ostens so geläufig geworden sind, dass sie von den Teppichen und Mosaiken ausgehend, sich auch in den Miniaturen durchgesetzt haben, wo sie allerdings nicht am Platze sind und besonders dem Uneingeweihten einen höchst sonderbaren Eindruck machen müssen. Der Maler der Dioskurides-Miniaturen schöpfte für die Aerztebilder gewiss aus dieser Quelle, doch hatte er genug Geschmack, nichts Unnötiges hinzuzufügen, so dass uns die Miniaturen, vom richtigen Standpunkt gesehen, nicht unnatürlich erscheinen. Das Gegenteil macht sich bei Betrachtung der oben erwähnten Matthäuswahl geltend. Denn dadurch, dass der Künstler

---

[1] Garucci T. 128.

[2] S. darüber Strzygowski, Das Etschmiadsin-Evang., S. 56 ff.

[3] Abb. bei Hartel-Wickhoff, Die Wiener Genesis, t. D.

[4] Publ. in der Revue biblique X (1901, pag. 434—436 v. Vincent); ferner v. J. Strzygowski, Das neugefundene Orpheus-Mosaik in Jerusalem in der Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereines XXIV, H. 4, pag. 139—171.

über die Versammlung einen Giebelaufbau setzte, also auf den Canones-Typus nicht Verzicht leistete, ist der naive künstlerische Reiz verlorengegangen: Wir haben nicht mehr den Eindruck, dass die Leute auf dem Boden sitzen, sondern es scheint, als ob sie übereinander gesetzt wären. Aehnliches gilt auch von dem „Lebensbrunnen" des Godescalc-Evangeliars, auf dessen syrischen Ursprung bereits Strzygowski[1] hingewiesen hat.

Diesem Auflösen des Hintereinanders in ein scheinbares Uebereinander ist die orientalisch-christliche Kunst auch treu geblieben im Gegensatz zur römischen. Der ältere vatikanische Virgil (cod. Vat. lat. 3225) zeigt uns in seinen Miniaturen am besten, wie gut es damalige Künstler vermochten, den Eindruck des Hintereinanders zu geben. Man wird dort nie Lösungen so naiv-dekorativer Natur finden, wie z. B. die schon erwähnte Hirtenszene des jüngeren Romanus 3867 sie bietet, der, im übrigen auch dem okzidentalen Kunstkreise angehörend, durch ein zufälliges fremdes Vorbild zu dieser Miniatur gekommen sein mag. Wir finden diese Art in der Rabulashandschrift, im Rossanensis[2] und auf der barberinischen Terracotta.[3]

Es ist für uns daher von doppeltem Interesse, einem Mosaik näher zu treten, das hellenistisch-römischen Ursprungs ist und — wie unsere Miniaturen — eine Versammlung von sieben Gelehrten gibt. Dasselbe gibt Gelegenheit, die zweite Möglichkeit der Komposition, die natürlicher aber weniger dekorativ ist, kennen zu lernen, sowie von der immer wiederkehrenden Siebenzahl zu sprechen. Die übrigens viel umstrittene Mosaikdarstellung liegt in zwei Exemplaren vor, von denen sich das eine in der Villa Albani zu Rom befindet, während das zweite vor einigen Jahren in Torre Annunziata bei Pompei entdeckt wurde.[4] Beide Mosaiken stimmen fast überein und gehen wohl auf ein gemeinsames Original zurück. Dargestellt ist eine Versammlung von sieben Männern, teils sitzend, teils stehend, in einer Landschaft. Die Komposition macht — mit den damaligen Mitteln gemessen — einen völlig natürlichen Eindruck. Ueber den Inhalt dieser Mosaiken hat sich ein grosser Streit entsponnen. Sogliano, Petersen und andere glauben, es sei eine Versammlung der platonischen Akademie gegeben,[5] während Chiaparelli und Stein die Meinung vertreten, es seien die

[1] Strzygowski, Etschmiadsin-Evang., S. 56 ff

[2] Haseloff t. XII.

[3] Abb. Kraus I, 1, 203.

[4] Helbig, Führer durch die Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, II, 82 ff.; daselbst auch die Literatur.

[5] Mitteil. des röm. Inst., XII, 328.

Hauptvertreter der griechischen Philosophie, und zwar Zeno, Aristoteles, Pythagoras, Epikur, Plato, Sokrates und Theophrast (oder Arkesilas) vereinigt.[1] Petersen[2] und Diels[3] halten dies schon deshalb nicht für wahrscheinlich, weil es in der antiken Kunst mit Ausnahme von Szenen aus der Unterwelt kein Beispiel gäbe, das eine Vereinigung von Personen verschiedener Zeiten biete. Trotzdem können für die verschiedensten Thesen Gründe für und wider ins Treffen geführt werden. Da Inschriften fehlen, wird man kaum je vollständige Gewissheit erlangen. Ebensogut wie die platonische Akademie oder die sieben Philosophen, können hier auch sieben Aerzte versammelt sein, eine Ansicht, die durch Winkelmann[4] und De Laborde[5] vertreten wird. Anlass dazu gibt das albanische Mosaik, auf welchem der erste Gelehrte links anscheinend eine Schlange in der Rechten hält. Auch Helbig führt dies ausdrücklich an. Petersen und nach ihm Diels halten diesen Gegenstand für einen krummen Stab.[6] Die Deutung auf eine Schlange ist jedoch gar nicht unwahrscheinlich, angesichts des Nikander auf dem zweiten Aerztebild, dem ebenfalls eine Schlange beigegeben ist. Ausserdem trägt derselbe Mann im Mosaik eine Kopfbinde und wird dadurch wohl direkt als ein der Familie des Asklepios Angehöriger bezeichnet. Winkelmann bezeichnet den Mann mit der Schlange denn auch als Nikander. Visconti meint dagegen allerdings, dass dieses Attribut allen Aerzten gemeinsam gewesen sei.[7] Zur These Winkelmanns passt ferner der auf beiden Mosaiken in der Mitte stehende Himmelsglobus. Ja, die Deutung gewinnt gerade dadurch an Wahrscheinlichkeit. Denn die antiken Aerzte beschäftigten sich eingehend mit Astrologie, unter anderem z. B. zu dem Zweck, um den Planeten ausfindig zu machen, der zu der Stunde herrschte, in welcher irgend eine Krankheit begonnen hatte. Da dieser Himmelsglobus das einzige Attribut ist, welches den versammelten Männern beigegeben wurde, muss man wohl annehmen, dass es auf alle in gleicher Weise Bezug habe. Im Falle man einer der beiden ersten Thesen zustimmt, hätte die zentrale Lage des Globus geringere Berechtigung.[8]

---

[1] Arch. f. Gesch. d. Phil., XI, 171.

[2] s. a. a. O. S. 332, Anm. 2.

[3] Jahrbuch d. kaiserl. deutschen arch. Inst., XIII; Arch. Anz. 120 ff.

[4] Mon. ant. ined. T. 185, II, p. 242.

[5] Descripcion de un pavimento en mosayico desc. en Italica, Paris 1806.

[6] Es war mir leider bisher nicht möglich, selbst das Original daraufhin zu besichtigen.

[7] Visconti, Iconogr. grècque, Part. I.

[8] Neuerdings handelt über diese Mosaiken Bernoulli in seiner Griech. Ikonographie II, S. 34—38, ohne übrigens zu einem bestimmten Resultate zu kommen.

Wie schon erwähnt, muss die Siebenzahl der Versammelten auffallen, die sowohl auf unseren Miniaturen, wie auf den besprochenen Mosaiken, genau eingehalten ist. Wir konnten sie bereits auf dem Relief der Sammlung Sabouroff beobachten. Dass diese Zahl schon im alten Orient eine bevorzugte Rolle gespielt und besonders bei gottesdienstlichen Verrichtungen der verschiedensten Kulte immer Anwendung gefunden hat, ist bekannt und brauche ich an dieser Stelle nicht näher darauf einzugehen. In die Literatur mag sie ihren Eingang gefunden haben durch das „tragische Siebengestirn", die Pleias, zu welcher die Literarhistoriker der späteren Alexandriner-Zeit die besten tragischen Dichter der Ptolomäer-Regierung zusammenstellten.[1] Vielleicht folgte M. Terentius Varro dem Beispiele dieser, als er in seiner Elogia (metrische Lobsprüche zu 700 Bildnissen berühmter Römer und Griechen) je sieben zu einer Gruppe vereinigte, die unter dem Namen der Hebdomaden bekannt wurden. Wenigstens hegt H. Brunn keinen Zweifel, dass unserem Künstler die Tradition der Varronischen Hebdomaden bei der Konzeption der Miniaturen vorgeschwebt habe. Er lässt sich darüber in einem Brief an Rietschl aus dem Jahr 1856 aus[2], wo es u. a. heisst: „Dass die Erfindung nachvarronisch ist, zeigen auf den ersten Blick Galen und Dioskurides, sowie die Vermischung von Griechen und Römern. Aber auf die Frage, wie verfiel man auf eine solche, doch gewiss nicht zufällige Anordnung, ist gewiss die einfachste Antwort: Durch das Beispiel des Varro. Und umgekehrt weiss ich nicht, was man von den Varronischen Bildern anders verlangen soll, als uns diese in ihrer späten Ausführung immer noch hinlänglich charaktervollen Figuren bieten".

Sehr bezeichnend für den synkretistischen Charakter der spezifisch christlichen Kunst jener Zeit ist es jedoch, dass diese Präponderanz der Siebenzahl auch bei ihr weiter zu verfolgen ist. So sitzt auf der bereits erwähnten barberinischen Terracotta Christus inmitten von sechs Jüngern, und eben diese Siebenzahl finden wir auf der Lipsanothek von Brescia in der Szene, die nach Kraus: „Jesus mit der Gesetzesrolle unter den Lehrern" gibt. Auf vielen Goldgläsern[3] waren solche Versammlungen dargestellt. Am auffälligsten ist in dieser Hinsicht das Pfingstfest im Egbert-Kodex[4]. Die Zahl der Zwölf ist mit Gewalt auf scheinbar sieben Teilnehmer reduziert, indem die andern möglichst beiseite

---

[1] Susemihl, Geschichte der griechischen Literatur in der Alexandriner-Zeit I, 269 ff.

[2] Rietschls opuscula phil.; Teubner 1877; XV; Ueber des Marcus Terentius Varro Imaginum sive hebdomadum libri, S. 580.

[3] Garr. 187 ff.

[4] Kraus, Egbert-Kodex, T. LX.

geschoben sind und man nicht viel mehr als ihre Köpfe hinter den sieben bequem Sitzenden hervorgucken sieht.

Was endlich die Frage nach dem Bildnischarakter der Aerzte anbelangt, sei konstatiert, dass dieselbe bereits von Visconti[1] und neuestens von Bernoulli in ihren griechischen Ikonographien eingehend behandelt wurde. Visconti ist der Ueberzeugung, dass wir in den Aerzten porträtgetreue Figuren erblicken müssen. Er verweist auf den damals allgemein üblichen Brauch, kostbare Handschriften mit den Porträts der Verfasser zu versehen, ein Brauch, der auf die Attaliden und Ptolomäer zurückgehe, die ihre Bibliotheken mit Porträtbüsten der Gelehrten schmückten. Darin, dass der Brauch, Handschriften mit den Porträts der Verfasser zu schmücken, sich einer grossen Verbreitung erfreute, dürfte Visconti allerdings Recht haben. Denn es ist immerhin sehr bezeichnend, dass selbst eine arabische Handschrift des XIII. Jahrhunderts der Wiener Hofbibliothek, die eine arabische Bearbeitung des ersten Buches von dem Werke des Galenus über die Latwergen, vorzüglich über den Theriak, nach der Uebersetzung des Grammatikers Johannes aus Alexandrien zum Inhalt hat, die neun Aerzte, die den Theriak bearbeitet haben, in Miniaturen darstellt. Sie sitzen nach orientalischer Art da, einer neben dem andern, und zwar jeder in einem eigens abgegrenzten Feld. Flügel[2] führt die Namen der von Johannes bezeichneten Aerzte an. Es sind deren neun, Andromachus, Pherekydes, der Lehrer des Pythagoras, Pylagoras, Perikles, Pythagoras, Morinus, der spätere Andromachus, Magnes aus Emessa und Galenus. Das Bild des Galenus weist jedoch mit Ausnahme des Alters wenig Aehnlichkeit mit unserem auf. Bernoulli, auf dessen Auseinandersetzung ich verweise, tritt der Angelegenheit viel skeptischer gegenüber als sein Vorgänger und kommt zu dem Schluss, dass sich trotz der individuell scheinenden Gesichter der einzelnen Aerzte, mit Sicherheit Bildnischarakter nicht nachweisen lasse. „Mit all dem — meint er — soll nicht behauptet werden, dass sich in den Miniaturen unmöglich Porträtzüge können erhalten haben, sondern nur soviel, dass sich aus ihnen nichts Positives für die Entscheidung der Frage entnehmen lässt. Sollte etwas Authentisches zugrunde liegen, so ist es für uns wertlos, weil wir es nicht mehr aus dem willkürlich Erfundenen herauszuschälen vermögen.“[3] Man wird annehmen müssen, dass die seit den Attaliden und Ptolomäern, sowie durch Varros Hebdomaden ein-

---

[1] Visconti, Iconographie grècque, Paris, Didot 1809, I, 289 ff; dazu Atlas T. 34 u. 35.

[2] Flügel, Die arabischen, persischen und türkischen Handschriften der k. k. Hofbibliothek, II. Bd. S. 530.

[3] Bernoulli, a. a. O. S. 222.

gebürgerte Gewohnheit, Handschriften mit den Bildnissen der Verfasser zu schmücken, späteren Zeiten geblieben ist, dass man jedoch selten in der Lage war, authentische Vorbilder zu benützen und sich infolge dessen nur an gewisse mehr oder weniger bestimmte Traditionen halten konnte. Wären die Galen, Dioskurides u. s. w. so häufig dargestellt worden, wie etwa die Evangelisten, so hätten sich aller Wahrscheinlichkeit nach auch für sie Typen gebildet, die mit dem ursprünglichen Aussehen der Männer nichts zu tun gehabt hätten.

Die beiden Mandragorabilder.

Wenn ich die zwei Miniaturen, auf welchen dargestellt ist, wie Dioskurides die Mandragorawurzel kennen lernt und sich beeilt, diese wundertätige Pflanze wissenschaftlich auszubeuten, hier unter obigem Titel zusammenfasse, geschieht dies deshalb, weil die beiden Miniaturen, ebenso wie die beiden vorhergehenden mit den vierzehn Aerzten inhaltlich sowohl, wie ikonographisch zusammengehören.

Ikonographisch bilden sie ein höchst interessantes Beispiel des Ueberganges aus der spätantiken in die typisch werdende, byzantinische Kunstauffassung. Noch fehlt der Typus: diesem Umstand verdanken wir es, dass der Künstler auf zwei Miniaturen in anregender Weise schildert, was die einleitenden Miniaturen der späteren illustrierten Handschriften mit einem stereotyp gewordenen Bild tun, das man kurzweg wird als Autorenbild [1] bezeichnen können.

Der Ausgangspunkt für das Autorenbild ist in der hellenistischen Reliefkunst zu suchen, die Anfänge desselben gehen jedoch bis auf die attischen Grabreliefs der Blütezeit zurück. Die für die feinsinnigen Griechen so bezeichnende Gewohnheit, auf den Grabreliefs die Verstorbenen in einer Weise zu geben, die auf eine ihrer Lieblingsbeschäftigungen hindeutet, hat den natürlichen Anstoss für das später entstehende Autorenbild gegeben, und zwar ebenso in inhaltlicher, wie in formaler Beziehung. Man gab die Frauen, wie sie sich aus einem Kästchen den Schmuck auswählen, die Männer in sinniges Schweigen vertieft oder in einer Unterredung begriffen. Oder aber man stellte sie in Lektüre vertieft dar, wie es ein in der Abtei von Grottaferrata befindliches Grabrelief [2] zeigt, das einen im Profil sitzenden Jüngling gibt, bekleidet mit einem Mantel, der den

---

[1] Swarzenski, Regensburger Buchmalereien, S. 49. Anm.; ders. Verf. kommt in seiner Studie „Mittelalterliche Kopien einer antiken medizin. Bilderhandschrift“ (Jahrb. d. kais. deutsch. arch. Inst. XVII, 2) auf das Vorkommen des Autorenbildes in lateinischen Bilderhschn. medizinischen Inhalts zu sprechen. Auch hier wird die Vorbildlichkeit der beiden Mandragorabilder evident.

[2] Conze, Die attischen Grabreliefs, T. 121 u. Nr. 622.

rechten Teil des Oberkörpers freilässt; unter dem Sessel liegt ein Hund, eine Kiste steht daneben. Offenbar ist es die Grabplatte eines jungen Philosophen. In formalkünstlerischer Beziehung war das antike Grabrelief grundlegend, weil es das Motiv der Gegenüberstellung eines sitzenden und eines stehenden Menschen zu klassischer Vollkommenheit ausbildete. Eine derartige Gegenüberstellung weist auch das erste Heuresisbild unserer Handschrift auf. Doch trennt unsere Miniatur von der klassischen Antike hauptsächlich ein Umstand, die Raumandeutung. Diese in die Reliefkunst, sowie in die Malerei hineingebracht zu haben, ist ein Verdienst der hellenistischen Kunst.

Die der demokratischen Gesinnung des alten Athen entsprechende Uebung, der zufolge auch der gemeine Mann, z. B. der Handwerker eine gemeisselte Platte sich auf sein Grab setzen liess, hörte mit dem Einsetzen der nach Alexander wieder zu Ehren gekommenen Despotie naturgemäss auf. Aber auch die Sarkophage, die jetzt in entsprechend geringerer Anzahl an die Stelle der früheren Grabplatten treten, bewahren die für letztere charakteristischen Darstellungen, indem sie dieselben in die Mitte der Wand rücken, während sich rechts und links andere Szenen anreihen. Ausserdem übernehmen die Reliefplatten der hellenistischen Zeit, welche der Hauptsache nach zum Schmuck der Wände dienten, diese Existenzdarstellungen der attischen Grabreliefs und gestalteten sie weiter dadurch aus, dass sie das Relief mit Raum durchsetzten. Als wichtige Vergleichsobjekte für das erste Heuresisbild seien von solchen hellenistischen Reliefbildern zwei hervorgehoben: das allerdings arg zerstörte Relief des kapitolinischen Museums, das nach Schreiber[1] Apelles und Pankaspe darstellt und die lateranische Platte mit dem sinnenden Philiskus (die für uns gleichgiltige Benennung des Dichters übernehme ich von Schreiber). Von dem Apellesrelief ist zwar nur noch die rechte obere Ecke mit dem Kopf des Malers und die linke untere mit den nackten Beinen und Gewandstücken der Pankaspe erhalten. Das Bildwerk ist bei Schreiber in der Weise ergänzt, dass Apelles sitzend dargestellt ist und eine erstaunte Geberde bei dem Anblick der vor ihm stehenden Pankaspe macht, die sich dem Meister in ihrer nackten Schönheit zeigt Natürlich können wir uns auf diese Ergänzung nicht weiter einlassen. Es sei nur konstatiert, dass das noch vorhandene Gesicht des Künstlers einen erstaunten Ausdruck zeigt; dies allein schon erinnert an den

[1] Theodor Schreiber, Die hellenistischen Reliefbilder; Leipzig, Engelmann 1894, Taf. 96 u. 84; bezüglich der Deutung des zweiten Reliefs desselben Verf. Die Wiener Brunnenreliefs, S. 8; ferner Bernoulli a. a. O. II, 103 ff.

sitzenden Dioskurides, dessen Antlitz angesichts der Mandragora ebenfalls ein Freudestrahl durchzuckt.

Von viel grösserer Wichtigkeit ist für uns das Philiskusrelief wegen seines noch tadellosen Zustandes. Hier ist nach der sehr wahrscheinlichen Deutung Schreibers der Augenblick gegeben, in welchem dem nachsinnenden Tragödiendichter seine Muse erscheint. Die Verwandtschaft mit dem Heuresisbilde fällt sofort auf. Die Muse ist soeben ins Zimmer getreten. Es ist unter anderem bezeichnend, dass hier wie dort — auf dem Heuresisbild — keine Eingangstüre vorhanden ist; auf dem Relief ist die Verbindung des Innenraumes mit dem Freien nur durch ein offenes Fenster gegeben, auf unserer Miniatur fehlt auch dieses. Die Muse und die Heuresis unterscheiden sich lediglich durch die Kleidung, sogar die Armstellungen sind ähnlich arrangiert.

Derselbe Typus tritt uns endlich in einem Londoner Sarkophagrelief entgegen.[1] Auf der Philiskusplatte steht zwischen dem auf einem Stuhl sitzenden Dichter und der Muse ein Tisch, auf dem zwei Schauspielermasken liegen, während der Dichter eine dritte auf seiner linken Hand hält. Auf dem Sarkophagrelief fehlt dieses trennende Mittelstück, die beiden dargestellten Personen sind knapp aneinandergerückt. Der auf einem Stuhle mit Löwenfüssen sitzende Mann hält in der rechten Hand eine geöffnete Rolle und blickt hinein. Rechts von ihm steht eine weibliche Gewandfigur und hält in der Rechten eine Maske. Ein dramatischer Dichter mit seiner Muse ist offenbar auch hier gegeben. Sehen wir von dem unsicheren Apelles-Relief ab, so haben wir immerhin zwei Beispiele, die kompositionell wie inhaltlich mit der Darstellung des ersten Heuresisbildes übereinstimmen. Während die Philiskusplatte der Blütezeit der hellenistischen Kunst angehört, ist das Londoner Sarkophagrelief, wie Strzygowski nachgewiesen hat, kleinasiatischen Ursprungs und zeitlich jedenfalls einige Jahrhunderte später entstanden. Dass uns in den angeführten Werken ein bestimmter Typus vorliegt, erhellt, wie gesagt, schon aus der äusserlichen Uebereinstimmung. Der enge Zusammenhang gewinnt noch an Evidenz, wenn wir die Werke auf ihren Inhalt hin untersuchen. Wie den beiden Dichtern auf den Reliefs, wird dem gelehrten Arzt in unserer Miniatur eine höhere Offenbarung zuteil durch die hinzutretende Muse — denn als solche können schliesslich auch Heuresis und Epinoia im übertragenen Sinne genommen werden.

Aus dem Gesagten geht hervor, dass das Autorenbild im Keim schon mit den antiken Grabreliefs geschaffen ist. Bewusster geht bereits die helleni-

---

[1] Strzygowski, Orient oder Rom, S. 51 ff., Abb. 19.

stische Zeit vor, indem sie es nicht an bezeichnenden Attributen fehlen lässt und vor dem dargestellten Schaffenden seine Muse hinstellt. Was wir auf dem genannten Londoner Sarkophagrelief gesehen haben, begegnet uns auf zahlreichen Sarkophagen, die, vielleicht vorrätig auf Lager je nach Wunsch mit Schilderungen aus dem heidnischen oder christlichen Mythen- und Legendenkreis ausgestattet, feilgeboten wurden. Eine Anzahl derartiger christlicher Sarkophage findet man bei Garucci[1] zusammengestellt. Verändert ist nur der Stil, der kaum mehr etwas von antiker Grösse und Schönheit aufweist. Die christliche Sarkophag-Plastik hat drei verschiedene Typen, die Toten im Porträt darzustellen. Der häufigste, weil einfachste, ist der, die Porträtbüste des Verstorbenen in ein Medaillon gerahmt zu geben. (Das Medaillon hat gewöhnlich Muschelform.) Häufig ist daneben eine Frau dargestellt, die zu dem Mann in nähere Beziehung gesetzt wird, etwa ihn umarmt. Dieses Medaillon befindet sich in der Mitte der Langseite und unterbricht die zwei Reihen mit Reliefs, die Szenen aus der Heiligen Schrift zeigen. Der zweite Typus gibt den Verstorbenen mit seiner Umgebung in ganzer Figur. Diese Szenen haben die grösste Aehnlichkeit mit den antiken Grabreliefs, rein inhaltlich natürlich. Der dritte Typus endlich zeigt zumeist einen sitzenden Mann, der in einer aufgerollten Schriftrolle liest oder eine Schriftrolle hält, und eine davorstehende Frau, die nicht in intime Beziehung zu dem Mann tritt, daher schwerlich als seine Gattin, wahrscheinlich wieder als Muse oder eine beliebige Personifikation aufgefasst werden muss. Hier hätten wir also die Autoren-Darstellung wieder.

Der vorgeführte Relief-Typus, der sich, wie wir gesehen haben, bis in die christliche Kunst hinein verfolgen lässt, wird nun zu dem ganz bestimmten Zweck von der Buchmalerei übernommen, den Autor des in der Handschrift veröffentlichten Werkes dem Leser vorzustellen, ihn dadurch zu ehren, wie dies heute noch häufig durch die Photographie des Verfassers zu geschehen pflegt. Man wird daher erst angesichts solcher Miniaturen von einem Autorenbild im eigentlichen Sinne des Wortes sprechen können.

Sinngemäss werden sich Autorenbilder auch nur in Handschriften finden, die, wenigstens zum grössten Teil, das Werk eines bestimmten Autors enthalten; womit allerdings nicht gesagt sein soll, dass sie hier regelmässig vorkommen. Es wird daher nicht auffallen, dass sie in solchen Bilder-Handschriften, wie dem Kalender des Chronographen vom Jahre 354, der Josua-Rolle, der Wiener Genesis, schliesslich auch den Agrimensoria des Vatikans, fehlen Die ältesten bekannten

---

[1] Garucci, Storia dell' arte christiana; Prato 1879; Tav. 357 ff., Tav. 369 ff., Tav. 370 f.

Handschriften mit Autorenbildern sind römischer Herkunft: Der vatikanische Virgil (cod. Vatic. lat. 3867),[1] der vatikanische und der Pariser Terenz. Virgil ist jugendlich, bartlos, auf einem mit Polster versehenen Stuhl sitzend, gegeben; zuseiten stehen ein Pult und eine Kiste. Das Bild des Terenz wird von zwei Schauspielern emporgehalten, ebenso in der vatikanischen wie in der Pariser Handschrift. Von dem später sich ausbildenden Typus ist also an diesen Beispielen nichts zu bemerken. Derselbe bildet sich im Osten aus und der Wiener Dioskurides gibt das früheste Beispiel dafür.

Das Autorenbild ist hier noch geteilt. Man kann das erste, wie das zweite Mandragorabild als solches bezeichnen. Während jedoch das erste Blatt, das den im Lehnstuhl sitzenden Dioskurides mit der vor ihm erscheinenden Heuresis darstellt, noch als ein letzter Ausläufer jener Serie bezeichnet werden muss, die wir in den spät-antiken Reliefbildern kennen gelernt haben, hat das zweite Blatt, das die wissenschaftliche Ausbeutung der Mandragorawurzel schildert, bereits wesentlichen byzantinischen Charakter an sich. Eine antike Malerei dieser Art ist uns ja leider nicht erhalten; jedoch gibt es auch auf den bekannten Reliefs keine Szene, die ähnlich einen Schreibenden darstellte. Die antike Kunst hat es offenbar umgangen, einen Menschen in einer derartig unbequemen und nach antiker Anschauung wenig würdevollen Stellung wiederzugeben. Denkt man sich nunmehr die beiden Szenen in der Weise zu einer zusammengezogen, dass die Heuresis mit der Mandragora vor dem schreibenden Dioskurides stünde, so hat man das für die christliche Buchmalerei typische Autorenbild gewonnen; dasselbe tritt uns im Markusbild des Rossanensis[2] zum erstenmal entgegen. Der Rossanensis ist allerdings eine der wenigen Handschriften, welche ein Autorenbild mit einer Personifikation aufweisen. Nur einige spät-byzantinische und russische Miniaturen bieten noch Analogien.[3] Im Allgemeinen verschwindet die Personifikation und der von nun an unwandelbare Typus des Autorenbildes in seiner Abstraktion ist gegeben durch die schreibende Gestalt des Autors, der gewöhnlich ein Evangelist ist. Dieser Typus wird auch von der karolingischen Buchmalerei übernommen und erhält sich bis in das späte Mittelalter.

Der Lehnstuhl, welchen Dioskurides auf dem ersten Heuresisbild benützt, hat seine Parallelen in den wichtigsten ungefähr gleichzeitigen Handschriften des östlichen Kunstkreises, ebenso wie wir ihn auf Diptychen finden. So in der

[1] Abb. bei Beissel, Vatikanische Miniaturen, T. II.

[2] Taf. XIV der Ausgabe von Haseloff.

[3] Das Nähere findet sich bei Haseloff a. a. O. S. 115 ff.

Wiener Genesis,[1] in der Rabulashandschrift[2] und in dem Rossanensis[3] (Markusbild). Und zwar kehrt er in den verschiedensten Varianten wieder. Aus der Plastik sei das Carrand'sche Diptychon[4] angeführt.

Hinsichtlich der Tracht sind die Personifikationen der Heuresis und Epinoia auf den beiden Mandragorabildern nur wenig verschieden. Die Personifikation auf dem zweiten Bilde trägt einen mit Aermeln versehenen Chiton, der um den Hals mit drei roten Flecken, den für die Zeit charakteristischen Orbiculi, verziert ist. Auch hierin bekundet sich die nahe Verwandtschaft in der Trachtauffassung mit den Miniaturen der Wiener Genesis und des Rossanensis. Die im Laufe der letzten Jahrzehnte zutage gekommenen koptischen Stoffe zeigen bekanntlich oft derartige eingewirkte oder aufgenähte Schmuckstücke. Der geschmackvoll über den Oberkörper gelegte Schleier ist ein beliebtes Stück antiker Frauenkleidung.

Interessant ist es, hinsichtlich der Gesten der Hand, die wir bei den beiden Personifikationen beobachten können, Vergleiche anzustellen. So natürlich auch die Armhaltung und der Handgestus der Linken der Heuresis zu sein scheint, fusst er doch nicht allein auf Naturbeobachtung. Dies beweist uns die gleiche Arm- und Handhaltung auf christlichen Denkmälern, wie der Saphira[5] auf der Lipsanothek von Brescia und der Samariterin[6] im Pariser Gregor-Kodex Nr. 510, wo die inhaltliche Begründung dazu fehlt. Noch viel typischer ist der Sprechgestus der Epinoia auf dem zweiten Blatt: die ersten drei Finger sind halb ausgestreckt, die zwei anderen eingezogen. Das Philiskusrelief lehrt uns, dass dieser Sprechgestus schon in der hellenistischen Kunst vorgebildet war. Sowohl die Linke der Muse, als auch die Rechte des Dichters weisen ähnliche Fingerhaltung auf. Durch den gleichen Gestus ist auch der Verkehr zwischen Markus und der Sophia auf dem Markusbild des Rossanensis angedeutet. Hier zeigt er sich bereits als reizloser Typus.

Bezüglich der Figuren auf dem ersten Mandragorabilde erübrigt noch, ein paar Worte über den sterbenden Hund zu sagen. Naturalistisch genommen, wäre es das Natürlichste, denselben auf dem Rücken am Boden liegend zu zeigen. Entschieden hat die in der Miniatur gegebene Art des Umfallens etwas Posenhaftes an sich. Der Grund gerade dieser Darstellungsweise liegt vielleicht

---

[1] Wickhoff-Hartel, T. XXX, XXXVIII, XL.

[2] Garr., T. 135.

[3] Haseloff, T. 14.

[4] Garr. 452.

[5] Garr., T. 444.

[6] Pokroffsky, Evangelium, S. 211.

abermals in der Tradition. Auf den Hinterfüssen stehende Hunde kommen auf hellenistischen Reliefs öfter vor.[1] Es würde sich auch da wieder die schon mehrfach beobachtete Tatsache ergeben, dass ein grosser Teil des Formenschatzes unserer beiden Miniaturen eng mit dem Hellenistischen verbunden ist.

Die linke Hälfte des zweiten Mandragorabildes zeigt eine Malszene. Wir finden solche in der hellenistischen Kunst öfters, ohne dass man von der Bildung eines Typus sprechen kann. Otto Jahn hat eine zusammenfassende Behandlung derselben in seinem Aufsatz: „Ueber Darstellungen des Handwerks und Handelsverkehres auf antiken Wandgemälden", hinterlassen.[2] Auf Jahn fussend hat Hugo Blümner im vierten Band seiner Technologie neuerdings eine Zusammenfassung bildlicher Darstellungen von Malern oder Malerinnen gebracht.[3] Für unsere Zwecke wäre lediglich das eine hervorzuheben, dass auf den meisten der bekannten Beispiele der Maler vor einer Staffelei sitzend oder stehend gegeben ist. Die Farben befinden sich entweder in Schalen (Muscheln) auf einen Schemel gelegt oder auf einer Palette; auf unserem Bild ist beides in Verwendung. Die verschiedenen Darstellungen solcher Atelierszenen stimmen der Hauptsache nach überein, sie sind eben aus der Wirklichkeit genommen. Die seinerzeit vorzunehmende Besprechung der Handwerksszenen auf dem Dedikationsblatt wird uns noch einmal auf derartige Malszenen zurückführen.

Die Bekleidung des Malers besteht aus einem kurzen, um die Mitte zusammengebundenen Arbeitskittel, weissen engen Beinkleidern und bis zu den Knien reichenden Fussbekleidungen. Es ist dies eine hauptsächlich von den unteren Klassen gebrauchte Tracht jener Zeiten. Wir begegnen ihr auch in der Wiener Genesis und im Rossanensis. Kurzen, gegürteten Chiton und bis zu den Knien reichende schwarze Fussbekleidung tragen im Rossanensis die gewandausbreitenden Männer auf dem Einzugsbild;[4] eine ähnliche Tracht hat der rechts untenstehende Knecht auf dem Pilatusbild.[5] Die männliche Jugend der Wiener Genesis trägt zumeist kurzen Rock und Schuhe, wogegen Beinkleider fehlen; Strümpfe tragen nur die Brüder Josephs auf dem Bild der Traumerzählung.[6] Beinkleider fehlen scheinbar auch hier. Doch waren in den nach-

---

[1] Vgl. bes. Schreiber a. a. O., T. XXII u. a.

[2] Abhandl. d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 12; phil.-hist. Klasse, 5. Bd., S. 298 ff.

[3] Hugo Blümner, Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern, IV. Bd. S. 459 ff.

[4] Haseloff T. II.

[5] Haseloff T. XII.

[6] Wickhoff-Hartel T. XXIX.

christlichen Jahrhunderten Beinkleider schon allgemein üblich und das Tragen derselben jedenfalls vom Klima abhängig.[1]

Auf den beiden Mandragorabildern finden wir Hintergrundarchitekturen. Während jedoch der Portikus mit Nische auf dem zweiten Bild auch ikonographisch von grösstem Wert und Interesse ist, kommt die schon ursprünglich flüchtig gemalte Architektur, deren Spuren hinter dem sitzenden Dioskurides auf dem ersten Bild wahrzunehmen sind, kaum in Betracht. Der Maler hat sie in flüchtig illusionistischer Weise hingeworfen, ähnlich wie wir dies mehrmals in der Wiener Genesis[2] beobachten können. In der Genesis soll dadurch gewiss ein Innenraum angedeutet werden, in der gleichen Absicht dürfte der Maler auch auf unserer Miniatur die Architektur angebracht haben. Auf Detailformen dieses Türrahmens hat sich der Künstler nicht eingelassen. — Von unvergleichlich höherem Interesse ist, wie bemerkt, die Architektur des zweiten Blattes. Wie aus der Beschreibung hervorgeht, beabsichtigte der Künstler wahrscheinlich einen Portikus mit einer eingerückten Concha in der Mitte zu geben. Beispiele derartiger architektonischer Anlagen lassen sich in Syrien und Palmyra[3] nachweisen. Es ist auffallend, dass es dem Künstler nicht gelungen ist, die Architektur etwas klarer und luftiger zu gestalten, die Säulen deutlicher von der Hinterwand loszulösen. Man geht vielleicht nicht fehl, wenn man diesen Mangel dem grossen künstlerischen Einfluss der Elfenbeindiptychen zuschreibt, welche sehr häufig Hintergrundarchitekturen aufweisen und dieselben, was durch die Schwierigkeit der Technik eher erklärbar ist, in ähnlich schwerfälliger Weise geben.

Das architektonische Schema für die Diptychen ist in einfacher Weise durch zwei Pilaster und einen darüber gelegten Architrav oder Giebel gegeben. In das dreieckige Giebelfeld wird eine Concha eingesetzt; sie dient dem Kopf des Thronenden häufig als Gloriole. Diese Architektur hat nur den Zweck, als Folie zu dienen. Immerhin kann es kein Zufall sein, dass die Muschel ständig als Füllung des Giebels benützt wird. Raumvertiefung ist gar keine gegeben, infolgedessen auch die hohle Muschel möglichst plattgedrückt werden muss. Da dieselbe tektonisch nur dann zweckdienlich ist, wenn sie als oberer Abschluss einer halbzylindrischen Nische verwendet wird, dürfte die Annahme, dass die Verfertiger der Elfenbein-Diptychen auch tatsächlich Nischen angedeutet wissen wollten, nicht zu gewagt sein. Dies dürfte ferner aus der einfachen Tatsache resultieren, dass die antike Wand in den Exedren ihren betonten Mittelpunkt

[1] Weiss, Kostümkunde II, 73 ff.

[2] Vgl. Wickhoff-Hartel a. a. O. T. XL, XLI.

[3] Voyage pittoresque de la Syrie II, 3. Vgl. auch Vogüé, Frauberger u. a.

gefunden hat und derselbe sinngemäss bei offiziellen Darstellungen, wie sie die Diptychen boten, als würdiger Hintergrund angedeutet wurde. Auf diesem Weg mag die Nische auch in der christlichen Reliefplastik zu solchen Ehren gekommen sein. — Die Architektur auf unserem Bild weist rechts und links von der Nische Säulenstellungen auf. Auch für diese reichere Architektur gibt es Beispiele in der nachchristlichen Reliefkunst. Es sei auf das Asturius-Diptychon[1] vom Jahre 449, oder auf den Silberschild des Theodosius[2] in Madrid verwiesen. Von besonderem Interesse ist es jedoch, einige Miniaturen in unsere Betrachtung einzubeziehen. In den syrischen Miniaturen des Etschmiadzin-Evangeliars und im Rossanensis finden wir Architekturen, die in naher Beziehung untereinander, sowie zu der des Dioskurides stehen. Man vergleiche zu diesem Zweck die Miniatur, welche die Anbetung der Magier darstellt, auf Tafel 5 der Strzygowski'schen Ausgabe des Etschmiadzin-Evangeliars mit dem Markusbild des Rossanensis. Die syrische Miniatur zeigt ein Bauwerk, bestehend aus vier Säulen, von welchen die beiden mittleren eine halbrunde Nische mit Muschelabschluss flankieren. Die Archivolte über der Muschel schneidet kühn in ein Giebeldach ein, das über die Säulen gelegt ist und dessen beide dreieckigen Schnittflächen, in die Vorderansicht gerückt, als Bekrönungen der beiden äussern Intercolumnien fungieren. So wunderlich sich dieses architektonische Pasticcio auch ausnimmt, man errät wenigstens, was der Künstler geben wollte: Entsprechend der unten dargestellten Szene, einen Innenraum. Nimmt man darauf die Architektur auf dem Markusbilde des Rossanensis vor, so erscheint dieselbe fast als eine missverstandene Abart der syrischen. Der Maler verfährt hier mit den Architekturformen in einer willkürlichen Weise, die ihresgleichen sucht. Es ist ein reines Schema übrig geblieben, dessen Ursprung ohne Vergleich mit der Architektur des Etschmiadzin-Evangeliars nie klar werden würde. Und doch dürfte der Ursprung dieser Formen in derselben Richtung zu suchen sein. Da von einer Abhängigkeit der Miniaturen des Rossanensis von denen des Etschmiadzin-Evangeliars nicht die Rede sein kann, wird durch die dargelegten Beziehungen nur gezeigt, wie sehr verbreitet der Typus der Hintergrund-Architektur mit Säulen, Nische und Muschel im gesamten Bannkreise der östlichen Mittelmeerkunst gewesen ist und zu welch eigentümlichen Blüten er es gegebenen Falles gebracht hat.[3]

---

[1] Meyer, Zwei antike Elfenbeindypt. S. 63. Abb. Gori thesaurus diptychorun I, t. 3.

[2] Venturi a. a. O. S. 497.

[3] Als weiteres Beispiel verweise ich auf das von Gräven im XIII. Jahrg. d. röm. Quartalschr. publ. Mailänder Elfenbeinrelief (T. IX); ferner auf das Titelblatt des Ashburnham-Pentateuchs.

Auffallend sind die bekrönenden Voluten auf der Architektur unseres Blattes. Ihr Ursprung dürfte in der hellenistischen Architektur zu suchen sein, wie man aus Analogien auf hellenistischen Reliefs[1] schliessen kann. Zumal auf dem Wiener Relief mit dem Damhirschen (Schr. T. 67) lässt sich das ursprüngliche Aussehen des Motivs gut erkennen. Gegeben ist ein viereckiger Kasten (Altar?), dem als krönender Abschluss zwei in der Mitte zusammenstossende, an den vier Enden eingerollte Voluten aufgesetzt sind. Es leuchtet ein, dass der Ursprung dieser Formen im Polster des jonischen Kapitäls zu suchen ist oder dass er wenigstens mit diesem in engem Zusammenhang steht. Auf unserer Miniatur sind die Voluten bereits derart vereinfacht, dass dieser Ursprung kaum noch zu erkennen ist; die Einrollungen der Enden fehlen ganz.

Für die oben vom Rahmen in das Bild hereinhängenden Guirlanden fehlt es auch nicht an Analogien. Wir können z. B. das Gleiche am Asturius-Diptychon beobachten. Es ist kaum nötig, auf die überaus häufige Verwendung dieser Guirlanden in der alexandrinisch-hellenistischen Kunst hinzuweisen. Schreiber[2] erklärt die „Guirlandomanie" als spezifisch alexandrinisch. „Wo irgend sich Gelegenheit gibt, Blumengewinde anzubringen, wird sie gewiss nicht versäumt. Altäre und Votive, Hermen und Vasen, Baumheiligtümer und Wohnräume werden mit ihnen geschmückt, der siegreiche Dichter trägt sie um die Schultern, der schmausende Herakles um den Kopf, das Stadttor verzieren sie beim festlichen Einzug einer Pompa. Es sind Bilder aus dem genussfreudigen Leben der Blumenstadt Alexandrien, in welcher die Kranzwinderinnen ein Quartier für sich füllten und bei den öffentlichen Festen die seltensten Zierpflanzen in verschwenderischer Fülle verbraucht wurden . . ." Guirlanden finden wir sozusagen auf jedem dritten der heute bekannten hellenistischen Reliefs. Und wie ein letzter Wellenschlag aus jenen fröhlichen Zeiten mag sich diese Gewohnheit auch auf die Werke frühbyzantinischer Kunst herübergerettet haben.

Das Dedikationsbild.

Die Miniatur, die wir als Dedikationsbild bezeichnen können, ist gewiss die kunsthistorisch interessanteste unserer Handschrift. Sie nimmt in der Kunstwissenschaft gewissermassen einen populären Platz ein und ist in den meisten Handbüchern abgebildet zu finden. Orientalische, hellenistische und spezifisch byzantinische Elemente haben sich miteinander vereinigt, um dieses eigentümliche Gebilde hervorzubringen.

---

[1] Schreiber a. a. O. T. 52, 67, 83.

[2] Schreiber, Die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani. Leipzig 1888. S. 57.

Wir wollen zunächst die Hauptgruppe herausgreifen: Juliana zwischen den Personifikationen thronend. Das Kompositionsschema wurde bereits in der Antike angewendet und erfreute sich für repräsentative Darstellungen bis ins Mittelalter hinein einer grossen Beliebtheit. Um einige antike Beispiele anzuführen, sei auf die Gruppe des Kephisodotos und Xenophon verwiesen, die in Megalopolis stand und den thronenden Zeus Soter zwischen Artemis Soteira und der Stadtgöttin Megalopolis darstellte.[1] Ferner spricht Pausanias[2] von zwei derartigen Gruppen des Praxiteles, deren eine die thronende Hera zwischen Athene und Hebe, die andere Leto zwischen ihren Kindern (beide Gruppen in Mantinea) darstellte. Ein sehr interessantes Beispiel bietet uns die spätantike Kunst in dem Virgilsmosaik von Sousse (Hadrumetum),[3] das sich jetzt im Bardomuseum in Tunis befindet und das Gauckler in das I. Jahrhundert n. Chr. setzt. Der gealterte Virgil sitzt in einem Lehnstuhl zwischen zwei als Klio und Melpomene gedeuteten Personifikationen. Endlich gehört hieher die grosse Anzahl von Konsulardiptychen, welche zu seiten des Konsuls entweder zwei Leibwächter oder häufig auch die Stadtgöttinnen von Rom und Konstantinopel geben. Die christliche Kunst des Ostens sorgt sodann für das weitere Fortkommen des Typus. Wir finden ihn auf den Deckeln des Etschmiadzin-Evangeliars, sowie auf dessen syrischer Miniatur, darstellend Christus zwischen Petrus und Paulus.[4] Aus der späteren byzantinischen Kunst seien die Miniaturen des David zwischen Sophia und Prophetia (Psalter 139 der Par. Nat.-Bibl.) und des Kaisers Nikephoros Botaniates zwischen Aletheia und Dikaiosyne (Pariser Joh. Chrysostomus) angeführt.[5] Natürlich ist der Typus auch auf Münzen zu verfolgen.[6]

Die Personifikationen der Heuresis, der Epinoia, der Megalopsychia und der Phronesis, welche unsere Handschrift bietet, nötigen uns, einen kurzen Ueberblick über die Entwicklung der Personifikation in der byzantinischen Kunst zu geben, soweit dies innerhalb des Rahmens der Arbeit von Interesse ist. Ein Rückblick lehrt auch hier wieder die Macht des antiken Einflusses bis in das Mittelalter. Die Personifikationen sind fast so alt wie die griechische Kunst selbst,

---

[1] Paus. VIII, 30, 10; Brunn, Gesch. d. griech. Künstler, I, 188.

[2] Paus. VIII, 9, 1.

[3] Abb. im Jahrb. d. kais. d. arch. Inst. XIII; Arch. Anz., S. 114; in den Monuments Piot IV, T. XX, woselbst der Aufsatz v. Gauckler: Les mosaiques virgiliennes de Sousse, S. 233 ff.

[4] Strzygowski, Etschm.-Ev., T. I u. II; auf S. 31 ff. geht der Verfasser näher auf die Frage ein; auch Meyer a. a. O., S. 41, hat schon darauf hingewiesen.

[5] Abb. bei Kraus a. a. O. I, 2, S. 454 u. S. 577.

[6] Schlumberger, Sigillographie byzantine, S. 132.

eine Tatsache, die aus der durchaus anthropomorphisierenden Richtung der griechischen Mythologie erhellt. „Menschliche Verkörperung und Beseelung aller Gegenstände der sinnlichen und unsinnlichen Welt, was wir kurz Personifikationen nennen, ist daher das Lebenselement der griechischen Volksphantasie, der Dichtung und der Kunst.“[1] Den fundamentalen Unterschied zwischen den Personifikationen der antiken und der modernen Kunst hebt Pottier in seinem Aufsatz „Les représentations allégoriques dans les peintures de vases grecs“[2] hervor: Ce n'est pas un simple vêtement dont la poésie ou l'art revêtent une idée immatérielle: sous ce vêtement il y a un corps vivant et agissant. Ce n'est pas une formule, c'est une personalité. L'allégorie grecque garde toujours un certain caractère *concret*, tandis que la nôtre est toujours conventionelle et abstraite“. Diese konventionelle und abstrakte Bildung der Personifikationen ist ein Erzeugnis der in die byzantinische übergehenden hellenistischen Kunst. Die Antike bildet die Personifikationen möglichst persönlich. Bei Verkörperungen abstrakter Begriffe, soll der zu verkörpernde Begriff durch Stellung, Gesichtsausdruck u. s. w. zum Ausdruck gelangen. Da dies nicht immer möglich ist, bilden sich allerdings für gewisse Personifikationen schon frühzeitig Typen aus. Die Gewänder sind dem Alltagsleben entnommen, wenn sie auch zumeist leichter, duftiger Art sind. In der byzantinischen Kunst ändert sich dies insofern, als die Personifikationen ihre antiken Gewänder behalten und so gleichsam als historische Gestalten in Gegensatz gestellt werden zu den zeitgenössischen Erscheinungen in einem Kunstwerk. Dazu kommt noch, dass sie ihre Persönlichkeit immer mehr verlieren, bis sie endlich gleichgiltige Puppen werden, wie es die Aletheia und Dikaiosyne im erwähnten Pariser Johannes Chrisostomus sind, nur mehr bestimmbar durch die darüber geschriebenen Namen und die Attribute. Neben diesen historisch-antikisierenden Personifikationen der byzantinischen Kunst, bildet sich noch ein zweiter spezifisch christlicher Typus aus, wie ihn die Sophia auf dem Markusbild des Rossanensis zeigt: die vollständig eingehüllte, den asketischen Geist des Christentums verkörpernde Gestalt. Diese Sophia, die göttliche Weisheit, wurde denn auch die populärste Personifikation des christlichen Mittelalters. Der Restaurator der Dioskurides-Handschrift gibt uns den besten Beweis dafür, indem er die Heuresis und Epinoia einfach Sophia tauft. Doch hat auch dieser Typus seine heidnischen Vorläufer. Die dem Aeneas im Traume erscheinenden

---

[1] Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums; Kap. Personifikation II, S. 1273.

[2] In den Monuments grecs, publ. p. l'association pour l'encouragement des études grecques en France II, Nr. 17—18.

Penaten auf einer Miniatur des vatikanischen Virgil 3225 (T. 28 d. neuen vatikanischen Ausgabe) tragen ebensolche verhüllende Gewänder.

Fassen wir auf Grund dieser kurz angedeuteten Entwicklung die Personifikationen unserer Miniaturen ins Auge, so fühlen wir aus ihnen noch durchaus antiken Geist atmen. Sie haben Leben und Persönlichkeit. Heuresis und Epinoia erzählen dem Dioskurides und dem Maler von den Wundern der Mandragora, wenn dies auch in gewissen typischen Formen geschieht. Die Megalopsychia sowohl wie die Phronesis sind allerdings typische Gestalten. Die erste trägt einen Haufen von Goldmünzen in dem von den Händen gebildeten Bausch des Gewandes. Diese Art, etwas darzubringen, findet sich ebenfalls schon in der Antike. So trägt die Personifikation der Stadt Mostene auf dem Ehrendenkmal für Kaiser Tiberius von 14 kleinasiatischen Städten[1] Blumen und Früchte im Bausch ihres Gewandes. Sehr häufig wird anstatt des Gewandes ein Füllhorn zu diesem Zweck benützt. Hingewiesen sei auch auf die je ein Scheffel Korn in ihrem Gewandbausch tragenden personifizierten Provinzen Macedonien und Dacien.[2] Ebenfalls typisch antik ist die Stellung der Phronesis, das Aufstützen des rechten Beines. Dieselbe charakteristische Stellung zeigt eine Melpomene des vatikanischen Musensaales,[3] die man dem Stil nach auf ein Original des V. bis IV. Jahrhunderts v. Chr. zurückführen muss. Dasselbe Motiv, nur etwas gemässigter verwertet, weist die Victoria des Filocalus-Kalenders vom Jahre 354 auf,[4] um nur eine von den vielen derartigen Gestalten zu erwähnen, die insgesamt in den berühmten Statuen der Venus von Milo und der Capuaner Venus ihre Vorbilder haben.[5] Trotz alledem sind jedoch die beiden Personifikationen des Dedikationsblattes nicht ausschliesslich Typen. Selbst wenn die Namen fehlten, würde man sie ähnlich deuten müssen infolge ihres deutlich ausgeprägten Seelencharakters. Die „Grossmut" hat einen schmerzlichen, mitleidigen Gesichtsausdruck, hervorgebracht durch Hinaufziehen der inneren Augenwinkel. Man sieht dieser Frau das Erbarmen an, das sie bei dem Anblick menschlichen Elends fühlen mag. Den Körper der Phronesis der „vernünftigen Einsicht" dagegen durchzuckt ein Geistesblitz, ihre Augen leuchten auf. Ihre Gedanken äussern sich in der bezeichnenden Bewegung der rechten Hand. Charakteristisch für die Personifi-

---

[1] Abb. Baumeister, Denkmäler, S. 1297.

[2] Abb. Seeck, Notitia dignitatum, S. 9. Vgl. Bienkowski, de simulacris barbarorum gentium apud Romanos.

[3] Abb. Baumeister, Denkmäler, S. 971.

[4] Strzygowski a. a. O., T. VIII.

[5] Vgl. Studniczka, Die Siegesgöttin; Leipzig, Teubner 1898.

kationen der byzantinischen Kunst ist endlich die Haartracht. Das Haar ist gewöhnlich gescheitelt und mit einer Tänie geschmückt, die einen edlen Stein eingesetzt zeigt. Auch sonstiger Schmuck fehlt nicht. Und dieser Kopfschmuck ist es, den die dem christlichen Dogma entspringenden Engel der christlichen Kunst noch von der heidnischen Kunst übernehmen und der ihnen bis in die italienische Frührenaissance erhalten bleibt.[1]

Völlig antiker Art ist auch die Szene, welche dem Bilde den Namen verleiht, die Dedikation der Handschrift an Juliana. Das Buch überreicht ein nackter geflügelter Putto, wie wir ihn aus der antiken Kunst zur Genüge kennen. Er ist besonders seit der hellenistischen Periode beliebt gewesen. Als Parallele kann uns hier der Filocalus-Kalender dienen, der diese kleinen Flügelgestalten in ähnlicher Weise beschäftigt. So reicht auf dem Bilde der Constantinopolis[2] ein auf dem Rücken des anderen stehender Putto der Stadtgöttin eine Fackel hinauf. Jedenfalls ist es auffallend, dass das Buch nicht von dem Künstler selbst überreicht wird, wie dies in der byzantinischen Kunst später allgemein üblich wurde. Ein Beispiel dafür liegt in dem Dedikationsbild des allerdings dem X. Jahrhundert angehörigen Egbert-Kodex vor. Der Erzbischof sitzt in derselben steifen Haltung wie Juliana und lässt sich von zwei Schreibern Bücher überreichen. Die Dedikationsszene des Dioskurides bietet also in ähnlicher Weise, wie wir dies bei den beiden Mandragorabildern beobachtet haben, eine letzte Vorstufe der Entwicklung für die später typisch werdenden Dedikationsbilder der byzantinischen oder mit der byzantinischen Kunst in Zusammenhang stehenden Handschriften.

Die vor Juliana in Proskynese verharrende Gestalt des Künstlers, Baumeisters oder wie immer sie gedeutet werden mag, berührt uns inmitten ihrer antiken Umgebung eigentümlich. Sie hat nichts gemein mit den drei anderen Idealgestalten, welche die Umgebung Julianas bilden, sondern ist mitten aus dem damaligen Leben herausgegriffen. In ihrer demutsvollen, sklavischen Stellung gibt sie Zeugnis von dem Eindringen des spezifisch orientalischen Geistes in die Kunst, und zwar gehört dieses Beispiel der Proskynese eines Menschen vor einem andern, auf dem Gebiet der Miniaturenmalerei zu den frühesten. Die analogen Beispiele, welche die Josua-Rolle bietet (Venturi, Storia, I, S. 158 u. 161), finden ihre Erklärung in den entsprechenden Bibelworten, ausserdem ist die vor

[1] Vgl. darüber auch Strzygowski, Orient oder Rom: I. Eine Grabanlage in Palmyra, S. 25 ff.

[2] Strzygowski, Der Kalender des Chronographen v. J. 354, T. VI.

Gott oder dessen Boten stattfindende Proskynese nicht so auffallend. Am häufigsten finden wir in dieser Stellung Maria und Martha vor dem Herrn liegend, der die Auferweckung des Lazarus vornimmt. Die Szene wurde am häufigsten auf Sarkophagen dargestellt. Auch die entsprechende Miniatur des Rossanensis (Haseloff T. I) zeigt die eine der beiden Schwestern völlig auf dem Boden kauernd.

Mitten unter den symbolischen, im antiken Geschmack gegebenen Personen des Dedikationsbildes (wenn wir von der danksagenden absehen) sitzt als einzige zeitgenössische Persönlichkeit die Hauptfigur Juliana. Und zwar gilt dies nicht nur für das Dedikationsblatt — Juliana ist überhaupt die einzige Persönlichkeit, die, von allen auf den verschiedenen Miniaturen dargestellten, zur Zeit der Anfertigung der Handschrift gelebt hat. Denn sämtliche Aerzte, die ja neben ihr allein in Betracht kämen, gehörten damals schon der Geschichte an. Angesichts unseres Dedikationsblattes drängt sich unwillkürlich der Vergleich mit einer späteren Zeit gottähnlichen Herrschertums auf, die ebenfalls derartige Apotheosen liebte: Man denkt an Rubens und seine für Heinrich IV. und Maria von Medici gemalten pompösen Glorifikationen. Die Tracht der Juliana ist die byzantinische Hoftracht, wie sie ähnlich auch von den Konsuln und Kaisern getragen wurde. Jedenfalls war sie Personen hohen Ranges vorbehalten. Auf der Miniatur lassen sich deutlich die drei Gewänder unterscheiden: Die Tunica mit den engen, unten verzierten Aermeln, die darüber angezogene zweite Tunica und endlich die Trabea. Dieselbe ist nicht in der gewohnten Art um den Körper gelegt, sondern etwas abweichend. Es ist jedoch kaum möglich, die Bekleidungsweise genau zu analysieren.[1]

Hinsichtlich der eigentümlichen Frisur, welche Juliana trägt, gebührt, wie bereits erwähnt (S. 25), Emile Molinier das Verdienst, uns durch seine Untersuchung einigermassen Klarheit verschafft zu haben. Molinier zieht neben der Frisur der Juliana auch die der Serena[2] auf dem Monzaer Diptychon, ferner die verwandten Frisuren der Kaiserin Theodora und ihrer Begleiterinnen aut dem Mosaik von San Vitale in Ravenna u. a. in den Kreis seiner Betrachtung. Die Frisuren der Juliana und der Theodora stimmen insoferne überein, als der

[1] Bezüglich der Streitfrage über die Trabea sei auf die Ausführungen bei Meyer a. a. O. S. 23 ff, ferner bei Strzygowski, Kalenderbilder, S. 92 ff. und die Arbeit G. Wilperts: Un capitolo di storia del vestiario, Rom 1898, verwiesen. Dazu demnächst auch v. Premerstein.

[2] Diese Benennung anstatt der üblichen Bezeichnung der Fürstin als Galla Placida übernimmt M. von C. Jullian, Le diptyque de Stilicon au trésor de Monza, in den Mélanges d'archéologie et d'histoire publ. p. l'école franc de Rome, I. Bd., S. 5—35.

untere Haarwulst bei beiden schwarze Farbe zeigt, während der darüber befindliche Aufsatz von roter Farbe ist. Der Goldschmuck ist bei Theodora allerdings viel reicher. Die Frisur der Theodora unterscheidet sich auch durch die schwarz-rote Färbung von den blondgefärbten Frisuren ihrer Begleiterinnen. Angesichts der Uebereinstimmung der Frisuren Theodoras und Julianas meint Molinier: „On peut se demander si c'étaient là des teintes consacrées pour les femmes occupant un rang particulièrement élevé dans la hiérarchie byzantine, tandis que la teinte blonde que nous observons sur la tête des femmes de la suite de l'impératrice à Ravenne, aurait été réservée à un rang inférieur. Aucun texte ne nous autorise assurément à être affirmatif sur ce point; mais étant donnés les errements de l'étiquette byzantine, le fait n'aurait rien de surprenant." Der Pariser Gelehrte kommt endlich zu dem Schluss, dass wir in dieser Art byzantinischer Frauenhaartracht nichts anderes als Perücken sehen müssen und schlägt vor, dieselbe vorläufig, wegen ihrer Aehnlichkeit mit einer Krone, *στέμμα* zu nennen, bis es gelungen sein wird, den historischen Namen dafür ausfindig zu machen. Diese Haartracht lässt sich besonders auf den Denkmälern der byzantinischen Reliefkunst bis in das Mittelalter hinein verfolgen und findet sich auch in der römischen Kunst vereinzelt, wie es die Frisur der „Dido auf dem Scheiterhaufen" im vatikanischen Virgil, Nr. 3225, zeigt.[1] Endlich hat Juliana mit den meisten übrigen thronenden Gestalten der frühbyzantinischen Zeit die repräsentierende Handhaltung gemeinsam. Sie wird in der Folgezeit typisch für den thronenden Christus und Maria.

Die in den acht halbsphärischen Dreiecken der kreisrund umrahmten Miniatur dargestellten Handwerksszenen bewegen sich, wie schon augedeutet, wieder völlig im hellenistischen Fahrwasser. Die ersten Genredarstellungen bot in reicher Fülle die altägyptische Kunst. Und bei dem bekannten Spiel, das die hellenistische Kunst mit jener trieb und dem nie erloschenen Interesse der Alexandriner für ihre Vorfahren liegt die Annahme nahe, dass die Vorliebe der ägyptischen Kunst für Genreszenen auf die hellenistische gewirkt habe. Die Alexandriner verfertigten als die ersten in der Gesamtperiode der griechischen Kunst Statuetten, welche Volkstypen wiedergeben (Fischer, Marktweib etc.).[2] Dies in der Plastik. Auf dem Gebiet der Malerei machen wir die eigentümliche Beobachtung, dass in den Handwerksszenen fast durchgehends Eroten oder wohl auch Pygmäen verwendet wurden. Als klassisches Beispiel eines derartigen

---

[1] Neue vatik. Ausgabe, T. 40.

[2] Collignon, Geschichte der griech. Plastik II, 604 ff.

Zyklus von Darstellungen seien die Wandmalereien im Peristyl des Hauses der Vettier in Pompei[1] angeführt.

Unser Zyklus zeigt zwei Tischlerszenen. Es gibt dafür mehrere analoge Beispiele. So ist auf einer etruskischen Aschenurne[2] in Relief eine Tischlerwerkstätte gegeben, in welcher eine Szene wie hier die Längsdurchsägung eines Brettes zeigt. Der sittenbildlichen Auffassung gemäss sind die Arbeiter erwachsene Leute. Aehnliche Brettdurchsägungen finden wir auch auf einem pompeianischen Wandgemälde, auf dem ein Handwerkerfestzug gegeben ist, und auf einem zweiten, wo geflügelte Putten die Arbeit verrichten[3]. Die verschiedensten Schreinerszenen sind endlich auf einem altchristlichen Goldglas[4] vereinigt, und zwar ebenso kreisförmig angeordnet wie auf unserer Miniatur. Für zwei Szenen, welche ich zuerst dem Gebiet der Tuchfabrikation entnommen glaubte, konnte ich keine ganz ähnliche Parallele finden.[5] In zwei Feldern wird uns die Malerei vorgeführt, und zwar die Tafelmalerei wie die Wandmalerei. Darstellungen von Tafelmalerei begegnen wir auf den hellenistischen Wandgemälden häufig, eigentümlicherweise sind jedoch in den Malerateliers immer Pygmäen tätig, anstatt der gewohnten Eroten. Allerdings gibt es auch ernst aufgefasste Szenen dieser Art; man vergleiche dafür die Zusammenstellungen bei Jahn[6] und Blümner[7]. Das beste Beispiel bietet übrigens die Malszene auf dem zweiten Heuresisbild unserer Handschrift.

Höchst eigenartig und interessant ist die Gesamtanlage des Dedikationsblattes. Als Miniatur dürfte sie wohl einzig dastehen. Ein häufiges Vorkommen solcher Umrahmungskompositionen können wir auf Stoffen beobachten, und zwar mögen dafür die zahlreichst heute noch vorhandenen antiken Stoffe, die koptischen, als Vergleichsmaterial dienen.[8] Auf solchen Stoffresten sind die gewöhnlich runden, häufig auch vier- oder mehreckigen Zierstücke, von denen meist am unteren Rand des Gewandes und in Brusthöhe je zwei, beziehungsweise vier

---

[1] Mau, Pompei 310 ff. u. Mon. ant. VIII, 234 ff.

[2] Micali, ant. mon. tav. 49, 2 u. d. Abb. b. Baumeister, Denkmäler III, 1819.

[3] Abb. b. Jahn a. a. O. T. VI u. Baumeister III, 1820.

[4] Abb. b. Jahn T. XI u. Baumeister III, 1820.

[5] S. d. Kap. bei Blümner, Technologie der Künste bei Griechen und Römern I, 157 ff.; wos. mehrere Abb.

[6] Jahn T. V, 9.

[7] Blümner a. a. O., S. 459 ff.

[8] Unter den von Prof. Strzygowski für das Berliner Museum gelegentlich seiner letzten ägypt. Expedition (1900/1901) gekauften Stoffen finden sich derartige Stücke, sowie die unten angeführten Muster auf arabischen Fayencen.

oder mehr aufgenäht waren, unter andern auch in solcher Oktogonform anzutreffen. Die Heuresis auf unserem Malerbild trägt z. B. ein derart geschmücktes Gewand, wobei diese Zierstücke des kleinen Masstabes wegen wie immer nur als Kreise angedeutet sind. Grösser sehen wir ein solches Schmuckstück, und zwar von oktogonaler Form, auf dem Oberkleid der Begleiterin rechts von Theodora auf dem ravennatischen Mosaik.[1] Ferner finden sich geometrische Figuren dieser Art, Hexagone und Oktogone öfters auf dem Boden von schalenartigen Gefässen, sei es Tonwaren oder Metallschalen. Ein für uns besonders wertvolles Beispiel bietet eine Silberschale aus Smyrna[2] mit getriebenem Boden. Dargestellt ist ein aus zwei übers Kreuz gestellten Dreiecken gebildetes Hexagon, reichlich mit Ornamentik verziert, mit einzelnen griechischen Buchstaben in den sechs durch die Ueberschneidung gebildeten Dreiecken. Es ist dies das einzige Analogon zu unserer Miniatur hinsichtlich der Inschrift, das ich finden konnte. Namen in ähnlicher kreisrunder Buchstabenverteilung zu geben, war ja allerdings auf Münzen allgemein üblich[3] und wurde von diesen auch auf die Elfenbeindiptychen übernommen, wie es beispielsweise das Clementinusdiptychon v. J. 513 in Liverpool zeigt.[4]

Das Titelblatt.

Die kreisförmige Anordnung der Titel, umgeben von einem Rahmen, wie der Wiener Dioskurides einen solchen aufweist, war der byzantinischen Miniaturenmalerei sehr geläufig. Auf den Ursprung und die Beliebtheit dieses Buchschmuckes hat bereits Franz Wickhoff in seiner Studie „Die Ornamente eines altchristlichen Kodex der Hofbibliothek“[5] ausführlich hingewiesen. Wickhoff hebt das Vorkommen derartiger Kränze auf römischen Altären, ferner besonders häufig auf koptischen Grabplatten hervor, wodurch der Zusammenhang dieses Schmuckstückes byzantinischer Miniaturenmalerei mit der hellenistischen Kunst auch hier evident wird. Das Herauswachsen der beiden Kranzäste aus einer zylinderförmigen Hülse war ein allgemeiner Typus,[6] ebenso wie die oben durch

[1] Abb. in Goetz, Ravenna (Berühmte Kunststätten Nr. 10) S. 63.

[2] Angek. v. J. Strzygowski für das Kaiser Friedrichs-Museum in Berlin.

[3] S. d. zahlr. Beisp. bei Schlumberger a. a. O.

[4] Abb. Venturi S. 367. Auf eine ausführliche Untersuchung über die Herkunft der als salomonisches Siegel bekannten Konfiguration muss ich vorläufig wegen Mangel an einschlägigem Material verzichten.

[5] Im XIV. Bde. des Jahrbuches d. kunsthistorischen Sammlungen d. allerh. Kaiserhauses, S. 196—213.

[6] Wickhoff a. a. O., T. XIV.

einen kleinen Kreis hergestellte Verbindung der beiden Enden, die, rein ornamental gedacht, immerhin gangbar ist, aber auch gelegentlich naturalistischer Zeichnungen gedankenlos verwendet wurde, wie es das Bild der Constantinopolis im Filocalus-Kalender zeigt.[1] Wickhoff verweist auch auf die Münzen,[2] welche derartige, bei ihnen naturgemäss so angeordnete Inschriften in Unzahl auf ihren Reversseiten eingeprägt hatten. Man findet da Kränze mit christlichen Symbolen, Kreuzen, Monogrammen etc. Neben den Münzen kämen endlich noch die Inschriften auf Schilden in Betracht, welche häufig von Victorien eingezeichnet werden. Solche schreibende Victorien sieht man auf dem Konstantinsbogen, auf der Trajanssäule, im Filocalus-Kalender.[3] Das nächstliegende Analogon zu unserem Titel bietet das ähnlich angeordnete Titelblatt des Rossanensis.[4] Reicher ausgestattet und variiert treffen wir derartige Titelblätter in vielen späteren byzantinischen und syrischen Handschriften, während die Miniaturenmalerei der italienischen Renaissance zumal den einfachen, durch unsere Handschrift repräsentierten Typus übernimmt und überaus häufig verwendet.

Die Wassergottheit.

Von sämtlichen Pflanzenbildern der Handschrift gewinnt eine durch das ihr beigegebene landschaftliche Milieu mit figuraler Staffage kunsthistorische Bedeutung. Es ist die aus dem Wasser emporspriessende ἐναλία δρῦς auf Fol. 391*b*. Der entsprechende Text gehört dem in der Einleitung erwähnten anonymen Fragment „de viribus herbarum deo alicui consecratorum“ an und erwähnt wohl Poseidon und die Göttin Selene, jedoch nicht Amphitrite oder Thalassa, die auf dem Wasser schwimmend dargestellt ist. Auch hier steht also die Darstellung in keiner engeren Verbindung mit dem Text. Die Personifikation des Meeres zeigt den der hellenistischen Kunst geläufigen Typus. Als ein Beispiel, das auffallende Aehnlichkeit mit unserer Darstellung aufweist, sei die Thalassa genannte Meergottheit auf dem bei Müller-Wieseler (Denkm. d. a. A., II, 841) abgebildeten antiken Sarkophag genannt. Stellung, Bekleidung und Attribute sind beiden Gestalten gemeinsam. An künstlerischer Auffassung überragt unsere Figur jene jedoch bei weitem. Ein kleiner Unterschied darf allerdings nicht unerwähnt bleiben; er bezieht sich auf sämtliche derartige antike Gestalten

[1] Strzygowski a. a. O., T. VI.

[2] Vgl. d. Abb. b. Schlumberger, Sigillographie de l'empire byzantin.

[3] Vgl. Studniczka, Die Siegesgöttin, T. XII.

[4] Haseloff, T. XIII.

im Gegensatz zur unseren; ich meine den Schmuck, dessen die Göttin hier ebensowenig entbehrt, wie die Heuresis, Epinoia oder Juliana. Er besteht in kostbaren Perlgehängen und goldenen Armspangen: es ist die Mitgift, welche die byzantinische Kunst den aus der Antike übernommenen Gestalten mit auf den Weg zu geben pflegt.[1] Die beigesetzten Worte, welche wohl von dem Restaurator Johannes herrühren, *ὡς φασίν ὁ ποσειδών* geben Zeugnis von der Ratlosigkeit, mit der man im XV. Jahrhundert in Konstantinopel antiken Figuren gegenüberstand. Wahrscheinlich wurde der Restaurator durch den Text zu dieser Benennung verleitet. Jedenfalls wundern wir uns nunmehr auch nicht über den fortwährend wiederkehrenden Namen *σοφία* auf den Mandragorabildern. Da die Miniatur in Konstantinopel entstanden ist, sei auch auf die Statue der Thetis mit Krebsscheren hingedeutet, die der Scholiast des Aristides IV, 704 (ed. Dind.) als in Konstantinopel stehend erwähnt. Die Darstellung des Wassers mit Fischen ist ein schon der antiken Malerei geläufiges Motiv.

Die Ornamentik (der Rahmen).

Die Ornamentik des Wiener Dioskurides ist ausschliesslich *Rahmen-Ornamentik* — abgesehen von den Versuchen, welche der Schreiber der Handschrift als Verzierung des Alphabets im Inhaltsverzeichnis angebracht hat, und die als Beweis erster Regungen einer selbständigen Initial-Ornamentik immerhin einiges Interesse beanspruchen. Es wird daher von Wichtigkeit sein, die Frage nach der Herkunft des Rahmens überhaupt, d. h. der Umrahmung ohne statisch-architektonische Grundlage, aufzuwerfen und eine entwicklungsgeschichtliche Perspektive bis zu dem vollendeten Typus unserer Handschrift zu versuchen.

Vor allem tritt uns bei einem Ueberblick über die griechische Kunstentwicklung die eigentümliche Tatsache entgegen, dass der Rahmen in der Kunst der Griechen gar keine oder zum mindesten eine nur sehr nebensächliche Rolle spielt. Man muss im Gegenteil, so paradox es klingt, betonen, dass die unerreichte Grösse der hellenischen Kunst zum Teil auch darin liegt, dass sie eigentliche Rahmen nicht kennt. Der Rahmen leitet sich aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem für die orientalische Kunst charakteristischen Bedürfnis ab, die

[1] Vgl. über Wassergottheiten auch Gerber, Naturpersonifikation in Poesie und Kunst der Alten im Jahrb. f. klass. Phil. Supp. Bd. XIII; ferner Woermann, Die Landschaft in der Kunst der alten Völker; endlich das Kap. „Meergötter“ bei Baumeister, Denkmäler II, S. 900 ff; bezügl. ihrer Verwendung in der christl. Kunst, Strzygowski, Ikonographie der Taufe Christi.

Wände mit Figuren und Ornament zu bedecken. Der Grieche ahmt dies in der mykenischen Kunst noch nach; die autochthone hellenische Kunst der Blütezeit dagegen kennt die Schönheit der *leeren Wand.*[1] Damit war die Entwicklung des Rahmens in der Antike abgeschnitten; im Orient aber hat sich zweifellos die Tradition davon erhalten.

Die ersten charakteristischen Beispiele von Rahmen-Ornamentik bietet die assyrische Kunst des VIII. bis VI. Jahrhunderts ungefähr.[2] Die Hauptmotive sind das Flechtband, die Rosette und die Lotosranke. Die Ineinanderschachtelung von mehreren Rahmen ist bezeichnend für die Tendenz, möglichst viel Wandfläche mit Ornament zu bedecken. Diese reichliche Verwendung des Rahmens behält die orientalisch-mykenische Kunst bei, später verschwindet derselbe; zum mindesten trifft man ihn nie in ausgeprägter Form an. Dagegen taucht der Rahmen auf den hellenistischen Reliefs wieder auf.[3] Er besteht entweder nur aus einem Blattkyma hellenischer Art oder aus mehreren Leisten, z. B. Flechtband, Perlstab, Kyma. Die Eckblätter, die wir auf den Rahmen unserer Miniaturen sehen, sind auch hier vorhanden. Häufig verwendet wird auch der bandumwundene Blätterkranz. In der altchristlichen Kunst finden wir den Rahmen im Kalender vom Jahre 354 auf dem Schild der Victoria, dem Thron der Roma, ja, im weiteren Sinn genommen, ist dessen gesammte Architektur nichts als Rahmenwerk. Und zwar sind die ornamentalen Details ganz und gar nicht hellenischer Art. Für die Rahmungen des Dioskurides bietet das britische Museum[4] ein zum Vergleich interessantes Beispiel in einer kleinen quadratischen Platte mit durchbrochener Fläche, von welcher durch Leisten der Rahmen, der ebenfalls akanthisierende Eckblätter aufweist, abgesondert wird. Das Stück stammt aus Kleinasien und ist in das IV. Jahrhundert n. Chr. datierbar. Der diesem nächstverwandte, mir (vorläufig) bekannte Rahmen findet sich auf dem Titelblatt des griechischen Evangeliars (Nr. 847) der Wiener Hofbibliothek.[5] Er weist in seiner äusseren Rahmenleiste ein Ornament auf, das man sich kaum anders als aus der Metalltechnik heraus entstanden denken kann; es ist im

[1] Vgl. die Ausführungen Josef Strzygowskis in „Hellas in des Orients Umarmung"; Beil. d. M. „Allgemeinen Zeitung", Nr. 40 u. 41, v. 18. u. 19. Febr. 1902.

[2] Abb. bei Perrot u. Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité, II, 310 ff. Pl. XIII u. XIV. Wörmann, Gesch. d. Kunst, I, 162.

[3] Schreiber a. a. O. T. 28, 82, 107, 108, 109.

[4] Dalton, Catalogue of early christian antiquities and objects from the christian east (London 1901), S. 39, Nr. 252, T. IV.

[5] Wickhoff a. a. O. T. XVI.

Grunde nichts anderes als ein Metallgitter, wie es die Londoner Goldplatte aufweist. Auch die Wellenranken der Innenfläche wird man aus der Metalltechnik heraus entstanden erklären müssen. Es liegt daher der Schluss nahe, dieses Titelblatt nicht als Imitation eines Holzrahmens (Fensters) zu erklären, wie es Wickhoff tut, sondern es mit Metallrahmen in Verbindung zu bringen. Einen, hinsichtlich der äusseren Anordnung dem Dioskurides-Rahmen ähnlichen, der jedoch seinen Ursprung aus der Textilkunst ableiten dürfte, weist endlich das Etschmiadzin-Evangeliar[1] auf. Die ornamentale Füllung besteht aus Vögeln und vier Köpfen in den vier abgegrenzten Ecken. Die drei letztangeführten Beispiele bieten Analogien aus früher Zeit zu den Rahmen der Dioskurides-Miniaturen vom Gesichtspunkt der Gesamtanlage. Die Beispiele werden sich gewiss um ein Beträchtliches vermehren lassen.

Fassen wir nunmehr die Detailformen unserer Rahmen ins Auge, so finden wir die Motive des Blätterkranzes, der Akanthusranke, des Vierblattes und der Raute als Füllmotive verwendet. Ueber die Verwendung des *Blätterkranzes* (Lorbeerkranzes) war bereits in dem Abschnitt über das Titelblatt (S. 29) die Rede. Er ist ein überaus beliebtes Ornament der hellenistischen Kunst. Die *Akanthuswellenranke* ist hellenistischen Ursprungs. Sie tritt schon im IV. Jahrhundert v. Chr. ausgebildet auf.[2] In späterer Zeit spielt sie auf den hellenistischen Wandmalereien eine grosse Rolle und rettet sich von da in die byzantinische Kunst herüber. In den Mosaiken von San Giovanni in Fonte zu Ravenna oder im lateranischen Baptisterium in Rom ist die Akanthusranke eines der beliebtesten Ornamente. Ihre einstige scharf ausgeprägte Individualität hat sie allerdings verloren. Das *Vierblattmuster* mag schon der altorientalischen Kunst geläufig gewesen sein. Es ist zum mindesten auffallend, dass es in der syrischen Rabulashandschrift vom Jahre 586 überaus häufig als ornamentale Füllung verwendet ist. Die Ornamentik dieser Handschrift knüpft sicher an alte Traditionen an. Das Motiv ist hier in derselben Weise wie in dem Rahmen der Dioskurides-Handschrift bemalt, indem je zweien gegenständigen Blättern dieselbe Farbe gegeben ist. Das *Rautenornament* dürfte mit dem altorientalischen Zickzackmuster,[3] das auch in der byzantinischen Kunst sich grosser Beliebtheit erfreute, in entwicklungsgeschichtlichem Zusammenhange stehen. Es war seit jeher zur Erzielung koloristischer Wirkungen besonders geeignet. In ganz ähnlicher Weise

[1] Strzygowski a. a. O. T. VI.

[2] Riegl, Stilfragen, S. 249.

[3] Abb. Woermann, Gesch. d. K. I, 146.

wie im Dioskurides, ist es auf dem Zierblatt des Wiener Rufinus[1] verwendet. Sehr häufig kommt es ferner in den Rahmungsbogen der Miniaturen des Apollonius von Kitium[2] vor, welche Handschrift Schöne in das IX. Jahrhundert datiert. Die byzantinische Monumentalkunst verwendet dieses Ornament mit irisierender Färbung in der Mosaikmalerei, wovon einige allerdings späte Beispiele in der Markuskirche zu Venedig Zeugnis geben.[3] Eines der beliebtesten und verbreitetsten Ornamente der altorientalischen Kunst ist endlich das *Flechtband*, welches auf dem Dedikationsblatt in Oktogonform als Ornament dient. Wir kennen es aus der chaldäischen und assyrischen Kunst.[4] Es ist wohl kaum nötig, auf das häufige Vorkommen dieses Ornaments auf koptischen Stoffen, sowie auf den Denkmälern der orientalischen Kunst christlicher Zeit näher einzugehen.

Die Rahmungen der Dioskurides-Miniaturen weisen somit dieselbe Stilmischung auf, wie wir sie im Lauf der ikonographischen Untersuchungen wiederholt kennen gelernt haben: Hellenistische und orientalische Elemente sind miteinander vermengt. Die charakteristischen Ecklösungen der Rahmen haben wir bereits in Werken der alten und späteren orientalischen Kunst nachgewiesen. Auf den Rahmen der hellenistischen Reliefkunst finden wir sie, wie oben bemerkt, wieder. Naturgemäss wirken sie hier plastisch. Durch das offenkundige Nebeneinanderwirken der orientalischen und hellenistischen Kunst, wie es die Dioskurides-Miniaturen zeigen, mag sich auch hinsichtlich der Rahmen der Widerspruch zwischen flächenhafter und plastischer Wirkung erklären lassen. Derselbe fällt besonders auf in der Umrahmung des zweiten Mandragorabildes, deren Akanthuswellenranke flächenhaft, deren Eckblätter dagegen plastisch wirken. Ein Beispiel plastischer Rahmungen mit akanthisierenden Eckblättern aus christlicher Zeit weist übrigens die „Kirchentüre des hl. Ambrosius“ in Mailand auf,[5] welche Goldschmidt in das IV. Jahrhundert datiert. Jedenfalls ist auch dieses Denkmal in den orientalisch-byzantinischen Kunstkreis einzubeziehen.

Schliesslich sei noch bemerkt, dass die Rahmen des Dioskurides den ganz bestimmten Typus des Prachtrahmens, wie wir ihn nennen können, vertreten, der sich in Gegensatz stellt zu den einfach gehaltenen Rahmen von Text-Illu-

---

[1] Wickhoff a. a. O., T. XVII.

[2] Hg. von Hermann Schöne.

[3] Ongania, Publ. d. Markuskirche, Mosaiken T. I; Pavimente T. M.

[4] Abb. bei Wörmann, Gesch. d. K. I, S. 148 u. 162.

[5] Adolph Goldschmidt, Die Kirchentüre des hl. Ambrosius in Mailand, ein Denkmal frühchristlicher Skulptur (Strassburg 1902).

strationen, wie sie der vatikanische Virgil 3225 oder die Wiener Genesis aufweisen. Diese Prachtrahmen wurden nur für einleitende Miniaturen verwendet, die in keiner engen Verbindung mit dem Text stehen, wie es bei den Miniaturen des Dioskurides der Fall ist; eine Gewohnheit, welche massgebend für die gesamte spätere, von der orientalisch-byzantinischen abhängige Miniaturen-Malerei ist. Man sehe beispielsweise den Egbert-Kodex[1] daraufhin durch. Die einleitenden Blätter haben breiter ausgeführte Rahmen; mit Beginn der Text-Illustrationen setzt die schmale Rahmenleiste mit einfachem Rautenmuster ein.

[1] Kraus a. a. O., T. I—VIII, IX ff.

4. Stilkritische Untersuchung.

Die ikonographische Betrachtung unseres Miniaturenzyklus hat gelehrt, dass sämtliche Bilder aus der Tradition herausgewachsen sind. Keines derselben macht den Eindruck, dass es der spontanen Erfindung des Künstlers seine Entstehung verdanke — Einzelheiten ausgenommen. Fragen wir nun nach dem Zweck der Miniaturen und ob auch dem Zyklus als solchem etwas Traditionelles anhafte, so kommen wir annähernd zu einem positiven Resultat. Bereits im Laufe der bisher angestellten Betrachtungen haben wir die Bezeichnungen Zierblatt, Autorenbild, Dedikationsblatt, Titelblatt gebraucht. Fest steht jedenfalls, dass die sieben Miniaturen ein Zierblatt (Pfau), ein Dedikationsblatt und ein Titelblatt besitzen. Wir haben ferner die beiden Mandragorabilder als Anfang des späteren Autorenbildes aufgefasst. Es bleiben daher nur die beiden Aerztebilder als scheinbar zwecklos oder willkürlich angefertigt übrig. Jedoch können auch sie als Autorenbilder im weiteren Sinne erklärt werden, und zwar einerseits deshalb, weil auf der einen der beiden Miniaturen Galen, Krateuas, Rouphos und Nikander dargestellt sind, die alle mehr oder weniger in Beziehung zu dem Text der Handschrift stehen (Galen und Krateuas sind in der Pflanzenlehre des Dioskurides häufig zitiert), anderseits jedoch, und das letztere ist eher wahrscheinlich, ist damit gleichsam eine Vertretung von Männern derjenigen Wissenschaft gegeben, welcher die Handschrift angehört. Diese Annahme gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wenn wir auch in anderen Handschriften Miniaturen in diesem Sinne verwendet finden.

Fassen wir von diesem Gesichtspunkte aus die älteste illustrierte Handschrift christlicher Zeit, die wir bisher kennen, den Kalender vom Jahre 354, ins Auge, so finden wir auch in diesem Bilder, die mit dem eigentlichen Text nichts zu tun haben und scheinbar willkürlich vom Maler erfunden wurden. Und doch könnten wir keinen besseren Vergleich zu den Aerztebildern finden, als die vier Städtepersonifikationen der Roma, Alexandria, Constantinopolis und Treberis (Trier).[1] Alle vier sollen das grosse römische Reich darstellen, gleich-

[1] Strzygowski a. a. O., T. IV, V, VI, VII.

sam als Kardinalpunkte desselben, und die Bilder stehen somit in einer ähnlichen Beziehung zum Kalender, wie die vierzehn Vertreter der Wissenschaft zu dem botanisch-medizinischen Inhalt unserer Handschrift. Ausgeprägte Typen für ein Dedikationsblatt, ein Titelblatt und Autorenblatt enthält der römische Kalender nicht. Doch kündigen sich diese typischen Einleitungsminiaturen immerhin an. Jedenfalls können die beiden als Konsuln des Jahres 354 gegebenen Cäsaren Constantius II. und Constantius Gallus [1] in gewissem Sinne als Autorenbilder gelten. Die Miniatur mit der schildtragenden Victoria [2] enthält die Widmung an die Augusti seitens des Valentinus und fungiert daher als Dedikationsblatt, das Bild mit den tafeltragenden Genien [3] endlich als Titelblatt und Dedikationsblatt für Valentinus selbst. Die angeführten aussertextlichen Miniaturen des Kalenders geben deutlich den Eindruck, dass sie eben aus der Notwendigkeit heraus entstanden sind: durch sie wurde der Zweck des Kalenders bestimmt und ihm eine gewisse offizielle Bedeutung verliehen. Und aus dieser Notwendigkeit bildete sich mit der Zeit eine feststehende Tradition; sie tritt uns musterhaft durchgeführt in dem Miniaturenzyklus des Dioskurides entgegen.

Wir können diese Tradition noch in einer Anzahl anderer Handschriften nachweisen. So enthält die vatikanische Agrimensoren-Handschrift, wie wir gesehen haben, zwei Miniaturen mit Versammlungsdarstellungen der Feldmesser, Bilder, die mit den Aerzteversammlungen unserer Handschrift in Vergleich gezogen und bezüglich ihres Verhältnisses zum Text und ihrer Daseinsberechtigung ganz ähnlich gedeutet werden können. Das Medaillon mit dem Kaiserbildnis und die Miniatur, welche den dem Kaiser berichtenden Judex gibt, würden in die Klasse der Autorenbilder zählen. Einzelne einleitende Blätter enthalten der vatikanische Virgil 3867 in seinem thronenden Virgil [4] als Autorenbild und der vatikanische Terenz (zwei Schauspieler halten das Brustbild des Dichters empor). Diese Art der Ausschmückung wird auch von den Handschriften spezifisch christlichen Inhalts übernommen. Der Rossanensis enthält ein Titelblatt und das Evangelistenbild. Man mag auf diese Weise zu der Illustrationsweise gekommen sein, wie sie besonders die Rabulashandschrift vom Jahre 586 aufweist, in welcher die wichtigsten Szenen des Evangeliums herausgegriffen wurden und eine besondere Darstellung erhielten. Auch diese Handschrift enthält nur sieben grosse

---

[1] Strzygowski, T. XXXIV u. XXXV.

[2] Strzygowski, T. VIII.

[3] Strzygowski, T. III.

[4] Beissel a. a. O., T. II.

Miniaturen, von denen die ersten zwei als Dedikationsblätter gelten können, worauf die Wahl des Apostels Matthias, die Kreuzigung, die Himmelfahrt Jesu, die Herabkunft des Heiligen Geistes, endlich Christus auf dem Throne sitzend zwischen zwei Heiligen und zwei Aebten, vermutlich den Bestellern des Werkes, folgen.[1] Als das eigentliche Dedikationsblatt muss hier die Miniatur mit dem thronenden Christus gelten, der später in diesem Sinne in vielen Handschriften dargestellt wird. Endlich wären in dieser Reihe zu nennen das Wiener Evangeliar (Nr. 847) aus dem VI. Jahrhundert mit Zierblatt und Titelblatt und der Wiener Rufinus des VI. Jahrhunderts mit Zierblatt. Das Etschmiadzin-Evangeliar bietet in seinem „Sanctuarium“[2] ein Zierblatt mit symbolischer Nebenbedeutung. Die gesamte spätere Miniaturmalerei bleibt dieser Dekorationsart mehr oder weniger treu. Dieser Brauch nun, dem Texte der Handschriften einleitende Miniaturen vorzusetzen, ist für die Entwicklung der Buchmalerei hauptsächlich deshalb von grosser Bedeutung geworden, weil dadurch dem Entstehen ikonographischer Typen einerseits und dem Zusammenströmen verschiedener Kunstrichtungen in ein Werk anderseits Vorschub geleistet wurde. Es ist leicht erklärlich, dass der Künstler, sobald er sich nicht an den Text halten konnte, in ein Schwanken geriet und sich an die hergebrachten Traditionen anklammerte. Diese Stilmischung liegt schon in den Miniaturen des Kalenders vom Jahre 354 vor. Die ersten sechs Miniaturen wird man als hellenistisch-römisch bezeichnen können, wobei jedoch nicht übersehen werden darf, dass das Ornament, welches den Stuhl der thronenden Roma, die Geräte auf dem Trierbilde und den Schild der Victoria schmückt und das ich kurz Kreisrautenfolge nennen möchte, bereits orientalisch ist. In den folgenden Kalenderbildern tritt uns eine höchst eigentümliche Art von umrahmender Architektur, die rein dekorativ verwendet ist, entgegen, eine Architektur, die, wie schon Strzygowski hervorhebt, in ihrer untektonischen Art und ornamentalen Ueberfüllung an die Art der italienischen Frührenaissance erinnert. Und woher nun diese Ornamentik, die der griechischen Kunst ganz und gar fremd ist? Strzygowski verweist auf den Tempel am Clitumnus und die Bauten in Syrien und Spalato als die Vorläufer dieser Dekorationsart; und diese Bauten machen es uns leicht, die Quelle, aus der sie schöpfen, zu finden: es ist der Orient. Wie durchweg orientalisch diese Architekturornamentik im Kalender ist, lehrt uns ein Vergleich mit der allerdings späteren Rabulashandschrift, die jedoch sicher ihre Vorläufer hat. Nicht nur ver-

---

[1] Garr., T. 128—140.

[2] Strzygowski a. a. O., T. II.

folgt die architektonische Gliederung — Schrift zwischen Säulen — beiderseits dieselbe Tendenz, sondern es stimmen auch viele architektonische Details überein; man vergleiche die Säulenbasen, die da wie dort auffallend hoch mit enger Einschnürung gebildet sind. Das Füllornament ist im Wesen beiderseits ein und dasselbe. Synkretistische Art (wenn es gestattet ist, dieses für die damaligen Kulte passende Wort auch auf die Kunst zu übertragen) weisen ferner die syrischen Schlussminiaturen des Etschmiadzin-Evangeliars [1] auf. Ueber die Hintergrundarchitektur der „Anbetung der Magier“ war im ikonographischen Teil (S. 45) ausführlich die Rede. Dieselbe ist hellenistisch und mit der des zweiten Mandragorabildes sehr verwandt. Sie hat jedoch ebenso wie die Architektur der beiden anderen Miniaturen (Verkündigung an Zacharias, an Maria) die Kreisrautenfolge als orientalischen Schmuck bekommen. Gleichfalls dem orientalischen Kunstkreis entwachsen ist der Rahmen auf der Taufe Christi. Aus späterer Zeit wären endlich die Handschrift des Apollonius von Kitium [2] und der Ashburnham-Pentateuch [3] anzuführen. Die Miniaturen der ersteren Handschrift gehen in der architektonisch-ornamentalen Ausstattung auf den Kunstkreis der Rabulashandschrift zurück, während die nackten Figuren ihren Ursprung der hellenistischen Kunst zu verdanken haben. Im Ashburnham-Pentateuch, den neuerdings Strzygowski als semitisch-alexandrinischen Ursprungs erklärt, [4] lässt sich die architektonische Umrahmung des Titelblattes mit der auf dem Markusbilde des Rossanensis vergleichen und steht diese einleitende Miniatur stilistisch wieder in bezeichnendem Gegensatze zu den folgenden.

Das bisher bekannte Material an illustrierten Handschriften der ersten nachchristlichen Jahrhunderte bis zur Zeit des Bildersturmes etwa wird sich demnach in zwei grosse Gruppen teilen lassen: in eine solche, die einheitliche, und in eine solche, die synkretistische Stilauffassung zeigt. In die erste Gruppe werden Handschriften, wie die beiden vatikanischen Virgile, die Josuahrolle, die Wiener Genesis, der Rossanensis, die Rabulashandschrift etc., eingereiht werden müssen, während der Kalender vom Jahre 354, der Wiener Dioskurides, die syrischen Miniaturen des Etschmiadzin-Evangeliars Hauptbeispiele für die zweite Gruppe sind.

Die Entstehung der Wiener Dioskurides-Handschrift in Konstantinopel ist durch das in der Einleitung Gesagte wohl gesichert. Denn es kann kaum an-

[1] Strzygowski a. a. O., T. V u. VIa.

[2] Hg. v. Schöne.

[3] O. v. Gebhard, The miniatures of the Ashburnham Pentateuchs. London 1883, T. I.

[4] Orient oder Rom, S 32 ff.

genommen werden, dass eine vornehme Byzantinerin, die in Konstantinopel, das um 500 selbst bereits eine Metropole der Kunst war, eine von ihr bestellte Handschrift auswärts hätte anfertigen lassen. Auch entspricht der Stil, den die Miniaturen unserer Handschrift aufweisen, am ehesten dem Bilde, das wir uns vom Kunstleben des vorjustinianischen Byzanz machen. Er ist völlig verschieden von dem der syrisch-kleinasiatischen Handschriften, von dem Stil des Wiener Evangeliars (Nr. 847), des Wiener Rufinus, der Rabulasbibel, der Genesis, des Rossanensis, obwohl gemeinsame Beziehungen zwischen allen vorliegen. Ebenso wie die angeführten Handschriften der Mehrheit nach stilistisch gewiss origineller sind, kann zu Gunsten des Dioskurides behauptet werden, dass er stilistisch bedeutend höher stehe. Dagegen fehlt den Dioskurides-Miniaturen die den Beschauer anregende Naivetät, die Poesie, mit welcher z. B. viele Miniaturen der Genesis erdacht sind, die leichtsinnige, buntstreuende Ornamentik, welche besonders den syrischen Miniaturen eigen ist und ihnen einen gewissen Reiz verleiht. Trotz der orientalischen Elemente, welche in den Dioskurides-Miniaturen stecken und die sich in der Anbringung des Pfaues, in der Anlage der Aerztebilder, in der gesamten, auf koloristische Effekte abzielenden Rahmengebung der Miniaturen, endlich in der Anlage des Dedikationsblattes äussern, behält der hellenistische Stil die Oberhand.

Dies tritt zutage in der eigentümlichen Schwere und Solidität der Dioskurides-Miniaturen. Zumal die Rahmen wirken mit Ausnahme der echt orientalischen Rahmung des Dedikationsbildes schwer und teilweise plastisch. Es ist mit einem Wort nichts wahrzunehmen von der impressionistischen Frische und Leichtigkeit der Mache, die wir in den meisten syrisch-kleinasiatischen Miniaturen vorfinden. Man betrachte darauf hin die Farbengebung. Der Farbenauftrag ist dick, geradezu reliefartig; er erinnert an die Technik der Enkaustik. Es wird mit lichteren Deckfarben in die dunkeln hineingearbeitet. Und zwar hat die Fleischfarbe das charakteristische Rotbraun mit aufgesetzten Lichtern in Rosa. Das strichweise aufgesetzte Gold der Gewänder lässt an die Emailtechnik denken. Endlich eröffnet der auf den Aerztebildern zum erstenmal in der Miniaturenmalerei zu beobachtende Goldgrund die Reihe jener zahlreichen goldschimmernden Prachtminiaturen, wie sie das Byzanz der späteren Jahrhunderte geliefert hat. Anderseits muss wieder die originelle, gelungene Charakteristik, mit der die einzelnen Aerzte gegeben sind, betont werden. Ueberhaupt ist von dem spezifisch byzantinischen Geist der späteren Zeit in der Zeichnung noch nichts zu bemerken. Derselbe offenbart sich einzig in der Figur der Juliana. Ihre überaus zeremonielle Haltung, der starre Ausdruck

ihres Gesichts, die brettartige Faltenlegung ihrer golddurchwirkten Trabea — dies alles bereitet schon vor auf den formell repräsentierenden Geist der eigentlich byzantinischen Kunst.

Eine exakte entwicklungsgeschichtliche Darstellung des heute noch vielfach mit dem Schlagwort „byzantinisch“ bezeichneten Kunstkonglomerats des Ostens in den ersten sieben christlichen Jahrhunderten ist noch immer eine Aufgabe der zukünftigen Forschung. Zu einer richtigen Gesamtauffassung dieser Kunst wird man vorläufig noch am besten durch J. Strzygowskis Aufsatz: „Die byzantinische Kunst“ (Byz. Zeitschrift 1892) gelangen. Zwar hat die Forschung seitdem wieder eine Fülle von neuem Material gebracht, was wir dadurch erfahren, ist dort zum mindesten schon vorahnend angedeutet. Strzygowski weist auf den syrischen Ursprung der Säulenstrassen hin, worauf schon Unger aufmerksam gemacht habe; ferner auf die Art der Wasserversorgung,[1] die nach orientalischem Muster eingerichtet wurde. Die Pylonen am goldenen Tor verraten ägyptischen Einfluss. Der Zentralbau ist überhaupt orientalisch und von Kleinasien kommen auch die Baumeister der Sophienkirche. Anderseits finden wir byz. Schmuckformen in prokonnesischem Marmor gearbeitet im ganzen Gebiete des Mittelmeeres In gleicher Weise wie die Anlage der Stadt und die Architektur, wurzelt die früheste Plastik Konstantinopels nach den letzten Forschungen Strzygowskis[2] im Wesen in Kleinasien; und zwar kommt für das Berliner Petrus-Relief das nördliche, für das Christus-Relief mehr das südliche Kleinasien in Betracht. Die Frage, ob diese Erscheinung „aus einer grossen kleinasiatischen Kunstströmung, die Konstantinopel in sich schliesst“ oder aus einer „von Konstantinopel, beziehungsweise den vor seinen Toren gelegenen Steinbrüchen der Prokonnesos ausgehenden Bildhauerschule zu erklären sei“, lässt Strzygowski noch offen.

Die obigen entwicklungsgeschichtlichen Resultate auf dem Gebiete der Architektur und Plastik stimmen auffallend überein mit denjenigen, die unsere Untersuchungen auf dem Gebiete der Miniaturenmalerei ergeben haben. Auch hier werden wir von einer kleinasiatischen und syrischen Schule sprechen müssen, der sich auch Konstantinopel angliedert. Speziell das jüngst in Sinope aufgefundene Matthäus-Fragment der Pariser Nationalbibliothek[3] hat uns auf diesem Gebiet

---

[1] Strzygowski, Byz. Denkm., II. Die byzantinischen Wasserbehälter von Konstantinopel.

[2] Strzygowski, Orient oder Rom, II. Ein Christus-Relief kleinasiatischer Richtung; ders. im Jahrb. d. kgl. pr. Kunstsammlungen 1901: Das Petrus-Relief aus Kleinasien im Berliner Museum.

[3] Publ. von H. Omont i. d. Monuments Piot 7. B. Paris 1901.

um einen grossen Schritt vorwärts gebracht. Seine Aehnlichkeit mit dem Rossanensis ist so auffallend, dass es naheliegt, auch dessen Entstehung nach Kleinasien zu verlegen. Gleichzeitig damit ist aber auch die Herkunft der Wiener Genesis, deren enge Verwandtschaft mit dem Rossanensis besonders Haseloff eingehend behandelt hat, wahrscheinlich gemacht und dürfte demnach von allen bisherigen Lokalisierungen der Genesis-Handschrift die Lüdtkes [1], der sie in Antiochien oder einer grösseren Stadt Kleinasiens entstanden sein lässt, die annehmbarste sein.

Zu den genannten Handschriften nehme man das neuentdeckte Orpheus-Mosaik in Jerusalem, [2] die Grabanlage in Palmyra, [3] die Beschreibung der Gemälde, die Asterios von dem Martyrion der hl. Euphemia in Chalcedon gibt. [4] Es ersteht so eine kleinasiatisch-syrische Malerschule vor unseren Augen. Das hellenistische Element tritt darin schon etwas zurück. Die urzeugende Kraft des Orients schafft auch in dieser Zeit der Epigonen Eigenartiges. Anders sehen die Handschriften aus, die ausserhalb dieses Kreises entstanden sind, so der Kalender vom Jahre 354, der ein Zeugnis für das Eindringen orientalischer Formen in Rom ist, wie der Dioskurides für Konstantinopel. In beiden liegen deutlich zwei Kunstströmungen vor, die hellenistische und die orientalische, welche sich im Dioskurides zu einer Einheit allerdings noch unter der Oberherrschaft des hellenistischen Elements verbunden haben.

Wir kommen also für die Zeit und den Kunstkreis, dem unsere Miniaturen entstammen, nach dem bisher bekannten Material zu folgendem Ergebnis. In Kleinasien und Syrien besteht eine autochthone orientalisch-christliche Kunst, die auf dem Gebiete der Architektur sowohl, als auch auf den Gebieten der Skulptur und Malerei durchaus Eigenartiges, mitunter Grosses (Zentralbau) leistet, und deren Wogen hinüberfluten nach Byzanz, hinüber nach Ravenna, Rom und Unteritalien. Sie treibt da überall eigenartige Blüten, die je nach dem Boden beschaffen sind, der befruchtet wird. In Rom und Byzanz hatte vorher die hellenistische Kunst Wurzeln geschlagen und es entsteht daher ein eigentümlicher Synkretismus. In Ravenna und Unteritalien war der Boden rein, daher man zumal in Ravenna bisher das eigentümliche Phänomen einer „rein-byzantinischen Kunst" anstaunte und nicht zu erklären wusste. Es dauerte jedoch nicht lange

---

[1] Lüdtke, Untersuchungen zu den Miniaturen der Wiener Genesis.

[2] Strzygowski im XXIV. B., H. 4 der Zeitschrift des deutschen Palästina-Vereines, S. 139 ff.

[3] Strzygowski, Orient oder Rom, I, S. 11 ff.

[4] Vgl. Strzygowski, Orient oder Rom, S. 118 f

und der arabische Religionsfanatismus fegt über die Kulturländer des asiatischen Westens hinweg, damit war es auch um die dort allerorts kräftig keimende christliche Kunst geschehen. In Byzanz dagegen war ihr ein mächtiges Bollwerk erstanden — eine Hochburg, die bis ins späte Mittelalter hinein allen Stürmen trotzt und die das Erbe der heidnischen Antike und der christlich-orientalischen Kunst zusammenschweisst zu einer neuen Art, die mit Berechtigung den Namen byzantinisch führt.





1. Dioskurides Fol. 1 b: Zierblatt mit Pfau.

2. Dioskurides Fol. 391 b: Koralle und Personification des Meeres.





1. Dioskurides Fol. 2 b: Die Chirongruppe.

2. Dioskurides Fol. 3 b: Die Galengruppe.



1. Dioskurides Fol. 4 b: Erstes Mandragorabild (Dioskurides und Heuresis).

2. Dioskurides Fol. 5 b: Zweites Mandragorabild (Dioskurides, Epinoia und der Maler).







